د. عبد الرحمن محمد الوصيفي

نزار قباني

شاعرا سياسيا

الناشر
مكتبة الآداب - ٤٢ ميدان الأوبرا
القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨

اسم الكتـــاب: نزار قباني شاعرًا سياسيًا
المــؤلـــف: د. عبد الرحمن محمد الوصيفي
النـــاشــــر: مكتبة الآداب بالقاهرة
رقـم الإيداع: ١١١٩٧ لسنة ٢٠٠٤م
التــرقيــــم: I.S.B.N.: 977 - 241 - 585 - 2
الطبعة الثالثة: ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م

الإهداء

إلى زوجتي،

التي غمرتني بحبها ووفائها وحنانها، وعرفت معها الأمن والسكينة بعد طول عناء في هجير الجدب.

فإليكِ أيتها الحبيبة الوفية أهدي هذا الكتاب.

عبدالرحمن محمد الوصيفي

هذا الكتاب

كان في الأصل رسالة ماجستير نوقشت بكلية دار العلوم جامعة القاهرة في ١٣ يناير ١٩٩٠م بإشراف الأستاذ الدكتور/ الطاهر أحمد مكي، ولمَّا رحل نزار - رحمه الله - في ٣٠ ابريل ١٩٩٨م، قمت بتنقيح الرسالة، وأضفت إليها الشعر الذي كتبه الشاعر منذ مناقشة الرسالة وحتى رحيله؛ حتَّى يكون الكتاب مكتملاً.

والله من وراء القصد..

تقديم

للأستاذ الدكتور/ الطاهر أحمد مكي

للمتنبي بيت شعرٍ يصف فيه حاله مبدعًا، ويتنبأ بما سوف يكون عليه فيما بعد عبر التاريخ، وحديث الناس عنه، في عصره وبعد موته، وحتى ألف عام قادمة من الآن، فقال:

أنامُ ملء جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصم

ولا أعرف مبدعًا عربيًا آخر يصدُق عليه هذا البيت، كما يصدق على نزار قباني شاعرًا.

كان نزار في البدء شاعر المرأة والحب والجمال، صوَّر الوصل والهجر، واللقاء والبعد، ونواحي الجمالفي المرأة، ما دق منها وخفى، وما هو حديث الشعراء منذ امرىء القيس، وما لم يقله أحد غيره، لا لأن غيره لا يريد، وإنما لأنه لا يستطيع، أو إذا شئت لا يعرف؛ فمن ملامح الجمال، وشواهد العاطفة، ما يحتاج إلى لغة واضحة في مواربة، صريحة في شفافية، أوصاف تنزع عن وجهها برقع الحياء دون أن تخدش الذوق، أو يحمرّ لها الوجه خجلاً، واختلف الناس حوله فيما يتصل بهذا الأمر، رجالاً ونساءً، نقادًا ومتذوقين، كما لم يختلفوا على أحد من قبل.

ومع تقلب الأحوال جاءت اللحظة التي لا بد فيها أن يقتحم عالم السياسة، فلم يتردد. وإنما شهر قلمه، وشد أوتاره، يغنى للشعوب الطامحة إلى الوحدة، والزعيم المناضل من أجلها، والجندي الباسل، والجماهير المضحية، وفلسطين التي في العين والقلب، وتحولت أنغامه إلى سياط تجلد القاعدين والمتخلفين، والخائنين. أولئك الذين:

لهم شُموخُ المُثَنَّى ظاهرًا ولهم هوًى إلى بابك الخرميّ ينتسبُ

على حد تعبير شاعر آخر عظيم، عبدالله البردوني اليمني، وأنعته اليمني لأننا في زفة الإعلام الكاذب، والفاجر، ننسى في أحايين كثيرة أولئك الذين اختاروا مكانهم وسط الجموع، ورفضوا أن يتحولوا إلى حلية في قصر، أو فضلة في حاشية، أو مسلين يُطربون السلطان، ويضحكونه، ويغنون له حين يشاء!.

ومن هنا حين عرض عليَّ تلميذي الدكتور عبدالرحمن الوصيفي، في نوفمبر ١٩٨٦م، أن يدرس نزار قباني شاعرًا سياسيًا، في رسالة ماجستير، رحَّبْتُ بالفكرة تكريمًا لنزار، وبخاصة أن كثيرين في القاهرة يومها، ممن كانوا يتحركون في حاشية السلطان أخذوا ينهشونه بغير هوادة، ويلاحقون حركته في سعار، ربما لأنهم رأوا إقامته في القاهرة ضوءًا كاشفًا، ونورًا هاديًا، يكشف

حقيقتهم وزيفهم ويعريهم مما يدعون لأنفسهم كذبًا، ورأيت خير رد لاعتباره، ولم نكن نملك يومها وسيلة أخرى، أن نخصه برسالة جامعية في أعرق كليات جامعة القاهرة، فكانت هذه الدراسة.

وقد أضاف الدكتور الوصيفي، بداهةً، الكثير الذي يتصل بأشعارٍ جدّت للشاعر بعد دراسته تلك، ذلك أن الفنان الحق لا يتوقف عن العطاء، كما أن الباحث الجيد ينضج مع الزمن، ومن معاودة القراءة والتأمل، وما أفاد مع الأيام، وما اكتسب من دربة وخبرة خلال رسالته للدكتوراه.

أعترف بدءًا أن إعجابي بنزار قباني الشاعر بلا حدود، ولا أعرف من الشعراء المعاصرين من يطاوله غير اثنين، هو ثالثهم، ولا أتجاوزهم إلى رابع: عبدالله البردوني، ومحمد الجواهري، ولكنني أبادر فأقيد هذا الإعجاب بأنه ينصبُّ على ما قاله نزار شعرًا عموديًا، التزم فيه قوانين الشعر العربي وقوالبه، وهو يجيدها تمامًا، ومتمكن من أدق تفاصيلها. أما نثره المشعور، أو شعره المنثور، أو ما يطلقون عليه من أسماء أخرى: الشعر الحر، أو السايب، او المنفلت، أو شعر التفعيلة، أو الشعر الحديث (مع أن الحداثة صفة زمنية يمكن أن تشمل الشعر العمودي وكل فنون الأدب الأخرى) فلا يدخل في نطاق الإعجاب به شاعرًا؛ لأن مجاله تقييم كتابات نزار قباني النثرية؛ إذ لا أرى فارقًا بين شعره المنثور هذا وبين مقالاته التي كان يدبجها - ولا يزال - في بعض المجلات الأسبوعية، والصحف اليومية بين حين وآخر، ولو كتب شعره المنثور أفقيًا لكان هذه المقالات، ولو كتبت هذه المقالات رأسيًا لكانت ذلك الشعر.

مثلاً، أنا أنقل لك فقرتين من قصيدة من شعره الحر، اِقرأْهما، وعاوِدِ النظر فيهما، وتأملْهُما، واسأل نفسك إن كنت تجد لهما مذاقًا شعريًا، أو صدى في أعماقك، أو تحس بأنك تجد فيهما من أسلوبٍ غير ما تجده في هذه المقدمة؟.

يقول نزار متغزلاً، متوجهًا بالحديث إلى حبيبته:

أنا لا أحاول ردّ القضاء

ولكني أشعرُ الآن أنّ التشنج ليس علاجًا لما نحن فيه..

وأن الحماقة ليست طريق اليقين

وأن الشؤون الصغيرة بيني وبينك

ليست تموت بتلك السهولة

وأن المشاعر لا تتبدل مثل الثياب الجميلة

أنا لا أحاول تغيير رأيك

إن القرار قرارُك طبعا

ولكنني أشعر الآن أن جذورك تمتد في القلب

ذات الشمال وذات اليمين..

وهذا كلام ساقط - طبعًا! - نثرًا كان أم شعرًا.. دون أن نعدّه فناً، لأنه يفتقد الموسيقا والصورة، وكل دعائم الفن الجميل، مجرد ثرثرة.

ليت نزارًا قنعَ بما كتب من شعر جميل خالد، وأمسك عن السقوط، تدفعه إليه الشهرة وطوائف المنافقين من المؤيدين، كراهيةً في العربية وتراثها، وليس حبًا في نزار.

منذ أعوام خلت، ولا تزال المحاولة تتكرر، يجيئ من يسألني، حين تقتضى المناسبة، عمن يستحق جائزة نوبل من الأدباء العرب، فكنت أرشح لها بلا تردد: نجيب محفوظ في عالم القصة والرواية، ونزارًا في عالم الشعر والنغم، وقد تحقق الأمر لأولهما، ولا يخالجني شك في أنها في الطريق إلى ثانيهما، وإن كانت أشعاره القومية تمثل عقبة ما، لأن الصهيونية لها نفوذها وضغطها، ولكن الفن الجميل أقوى!.

تتجلى روعة نزار شاعراً في قدرته المعجزة على المجاز الجميل، واللعب بالألفاظ ودلالاتها في مهارة حلوة، وهو ينحرف بالكلمة عن معناها المعجمي إلى معنى شاعري ليس في المعجم، وإن ارتبط به، معنى تلتقطه من مناخ الجملة، ورنين الإيقاع، وفيه ما في المعنى المعجمي وشئ أزيد، وكل قارئ يفهم هذا المعنى الزائد بطريقة تختلف عن القارئ الآخر، وحتى القارئ الواحد يختلف فهمه باختلاف مراحل عمره، وتباين لحظات مزاجه، وذلك هو الفن الخالد في قمته.

يستخدم نزار قباني بحور الخليل وقوافيه في دقة وبراعة، (وبداهة أسقطت الشعر المنثور)، ولكنك تتجنى عليه، وتسئ إلى قصيده، حين تقف بموسيقاه عند هذا الحد، وتردها إلى عصور خلت فحسب؛ لأنها واقعيًا لا ترتبط بالبحر العروضي في أوزانه فحسب، وإنما تتأثر بالكلمة تجاور أخرى، وبالحرف يلاصق حرفًا آخر، وببناء الجملة كلاً، وهو ما دعاه عبدالقاهر الجرجاني بالنظم، وردَّ إليه إعجاز القرآن الكريم، وهو في الشعر أيضًا يمثل إنجازًا لا يتأتى لغير الشعراء الحقيقيين.

ماذا عن المحتوى؟ عن المحتوى السياسي الذي يدور الكتاب حوله، لقد فصّل الدكتور عبدالرحمن الوصيفي القول في هذا الجانب، ذكر ما لنزار وما يؤخذ عليه، وتقتضيني الصراحة أن أذكر أنني أوافقه في جوانب من رأيه، وأنني لا ألتقي معه في جوانب أخرى؛ لأنني أرى الفنان، أيّ فنان، في الشعر وغيره من بقية الفنون، من أشد الناس تأثرًا بالحياة، وإذا كانت حياتنا العربية في هذا القرن لا تستقر على حال أبدًا، وإنما يتعاورها الصعود والهبوط دائمًا، وتتجاور فيها الأمجاد والهزائم، وتزدحم بالأبطال والخونة، وإذا كان الكثير من حقائق السياسة يظل خفيًّا، ومعظم أحداثها الكبرى يتقرر في غرف مغلقة، بعيدًا عن أعين الجماهير ورقابتها، فإن الأمور كثيراً ما تختلف أمام الفنان، فيتأثر بما هو بالظاهر من هذه الأحداث، مستجيبًا لمشاعره وحدها، ولحظتها يتعرض للخطأ والتناقض، فهو يمجد عظيمًا هو في واقعه فِسلٌ لا يستحق كلمة واحدة مما يقال فيه، ويشيد بشجاع محنّك، هو في حقيقة الأمر جبان رعديد، وهكذا... ومن هنا فإن الشاعر، نزار أو غيره، قد تختلط عليه الأمور، وتتشابك أمام نظره القضايا، ويقع ضحية الإعلام الحديث بأجهزته المختلفة، وهو قوى وخطر، فلا يدري أين تكون الحقيقة، وبالتالي تتناقض مواقف الشاعر، وتتعرج خطوط سيره، وهو أمر لا يعيبه فنيًّا ولا قوميًّا، ما دام أنه فيها كلها كان مستجيبًا لمشاعره حقًا.

يُحمد لنزار أنه سما حقاً بالشاعر إنسانًا وقيمةً وموهبةً، فلم يسخر قصيدة لغير من يستحق، وكان سوطًا قاسيًا على البغاة، وآمن بالديمقراطية لأمته، ودعا إلى ذلك صريحاً واضحًا، ولم يفسق بفنه في هذا الجانب ولا مرة واحدة، وهو في هذا لا يحتاج لشهادة من أحد، لأن ملاحقة شعره في أكثر من قطر عربي خير شاهد على أن الحكام العرب يرونه خطراً على طغيانهم، ويخشون أن توقظ أبياته النائمين من شعوبهم والغافلين من بني قومه. ويتخفّون في ملاحقة شعره وراء الأخلاق، وادعاء الحرص على الفضيلة، وهم كاذبون؛ لأنهم يحتفظون بدواوينه سرًّا في مكتباتهم، يقرأونها سرًا، ويتناشدونها في تجمعاتهم الذكورية الخاصة، ويحفظون الكثير منها، وينتشون بما فيها من صور وخيال.

أتراه كان محقًا في كل ما قال؟

لا أكون دقيقًا إذا قلت إنني أتفق معه دائمًا في الوسيلة، وإن وافقته في الغاية دون أدنى تحفظ، لأن جَلْدَ الذات وحده لا يكفي لإنهاض الشعوب، وإعلان موت الأمة العربية، والدعوة إلى تقبل العزاء فيها، يميت ولا يوقظ، ويدفع إلى اليأس، وهو أمر غير محمود في لحظات الصراع، وفي خضم المعارك، وإنما على الفنان أن يتحرك على محورين يكمل أحدهما الآخر: أن

يلوم ويعنِّف، وأن يشد الأزر، ويبشر بالنصر في الوقت نفسه، أن يعرى عوامل الهزيمة والضعف والتخلف، وأن يُقوِّي الأمل في الانتصار عليها. ولنأخذ لذلك مثلاً:

في قصيدة عبدالله البردوني «أبو تمام وعروبة اليوم» جلَدَ الشاعر الخونة من الحكام العرب، وصوّر مآسي قومه وقتامة واقعهم، ولكنك لا تكاد تبلغ معه نهاية القصيدة، بعد رحلة حزينة مؤلمة، حتى يزيح عن صدرك قتامة هذا الواقع، وينير لك طريق الغد وسط ظلام الحاضر، ويبث فيك الأمل في النصر، ويغذي فيك الإيمان بنفسك وقومك:

ألا ترى يا أبا تمّام بارقنا — إن السماء تُرجَى حين تحتجب

ذلك أن التأكيد على الهزائم وحدها، وترديد (مفيش فايدة) دعوة إلى الانهزامية وإشاعة اليأس، أما الحديث عنها مغلفًا في دعوة إلى نصر قريب، فهو ما يتطلبه الموقف، وتلك هي مهمة الشاعر القومي العظيم، وما أشك في أن نزارًا شاعر قومي عظيم، ومهمة الناقد أن يمسك بخناقه، حين ينسى هذا الدور، وينحرف عن هذا الطريق.

وتبقى لنا كلمة عن الكتاب والكاتب.

لقد وقف الأستاذ الدكتور/ عبدالرحمن الوصيفي في الطبعة الأولى من هذا الكتاب، وصدرت عام ١٩٩٥م، عند الجانب الموضوعي من شعر نزار قباني السياسي، وتناول ما تضمنه من أفكار واتجاهات، ووفق في عرض وجهة نظره، وبعض وجهات النظر الأخرى، وناقش القضية في حياد ومنهجية، ولكن نزارًا لم يكن شاعرًا سياسيًّا فحسب، ولا شاعر المرأة دون غيرها، وإن ذهب الاتجاهان بالجانب الأوفر من شعره، وإنما التفت إلى جوانب أخرى من الحياة، إنسانية وطبيعية، فحركت مشاعره وعرض لها، وإن يكن عطاؤه في هذا الجانب قليلاً، ولكنه لم يغفله تمامًا، وإلى ما تركه الباحث من اتجاهات في الطبعة الأولى يعود إليه في هذه الطبعة من الكتاب.

كذلك وقف بالدرس النقدي، في الطبعة الأولى، عند الحد الأدنى، وهو يعود اليوم إلى هذا الجانب فيمضي به إلى غايات أبعد، ويلقي المزيد من الضوء على صور نزار الشعرية، وأدواته الفنية، مفصلاً القول في لغته وأسلوبه، وكلاهما مجال فسيح، يتسع للدرس والاجتهاد، ويمكن تناولهما في ضوء مذاهب نقدية متنوعة؛ لأن شعر نزار متعدد الجوانب والسمات، بالغ الثراء شكلاً وموضوعًا، ويقدم لمن يملك شجاعة اقتحام عالمه مادة وفيرة، وأحب أن أؤكد أن قارئ الكتاب سوف يخرج من هذه الدراسة بصورة إن لم تكن كاملة وافية فهي قريبة من هذا.

ولست أزعم أن الدكتور/ الوصيفي بلغ الغاية، وأغلق الباب بعده، على نفسه وعلى

الآخرين، لأنه باحث مجتهد دؤوب، وأستاذ جامعي متمكن، ولذا أحسب أنه مع الزمن سوف يعود إلى شعر نزار بين آونة وأخرى، فيلقى عليه نظرة، وفي كل مرة - أعتقد - أنه سوف يقف على شئ ما، لم يقف عليه أحد من قبل، لأن الفن الحق، الجيد والخالد، لا يكشف عن سره دفعة واحدة، ولا يعطيك كل ما عنده مع القراءة الأولى أو الثانية.

أما الكلمة الموجهة للشاعر، وتمنيت أن تكون الأخيرة، وأن تجد لديه الصدى، فقد وجهتُها إليه في الطبعة الأولى، وأحسب أنها الآن تجئ بعد فوات الأوان، لأن نزارًا رحل عن دنيانا، فانقطع ما بينه وبين الآخرين، منصفين أو متحاملين لأمور شخصية سلبية، مردُّها الحسد أو الغيرة أو الإحساس بالعجز أن يبلغوا ما بلغ، أو يحققوا ما حقق، أو إيجابية، الدافع إليها الإعجاب والحماسة والمجاملة، مضى ذلك كله، وهو الآن يواجه التاريخ - أقصد تراثه - بإيجابياته وسلبياته، ولما يمض من الزمن ما يذهب بتلك العوامل أو يمحو آثارها، ولكن الباحثين سوف يكونون - إذا أرادوا - في موقف أفضل، يُمكّنهم من الموضوعية وكلمة الحق، دون زيف أو تحامل أو مجاملة.

أمّا أنا، فكما كنت، لم أتغير منذ أول يوم قرأت فيه شعر نزار، ودرّسته لطلابي في دار العلوم، وكليات أخرى، أراه في شعره الموزون المقفى شاعرًا متوهجًا قليل النظير، على امتداد السنين الطويلة التي حملها على كتفيه، ينوء فيها بهموم أمته، تُضنى عاتقه، وتُحنى ظهره، وشغل بها طوال حياته. أما شعره الحر فطريقه إلى زوايا النسيان، وقد يدرّس نثرًا متميزًا، وأحسب أن هذه النهاية بدأت، مهما أسرف المذعورون والمغرّرون، والخائفون من النقاد، في سترها والصمت عنها، ومحاولة الاحتفاء بها والثناء عليها.

شكرًا للمؤلف على أنه ردّنا إلى الاحتفاء بهذه الأشعار الجميلة، ومعذرةً إذا خالفته الرأى في فكرة أو مذهب أو قضية أو اتجاه، فلكلٍ رأيه، وعليه تبعته..

وفي انتظار المزيد من مثل هذه الدراسات...

الطاهر أحمد مكي

مقدمة الكتاب

الحمد لله الذي علم الإنسان ما لم يعلم، وميزه عن كُلَّ ما خلق بالعلم والعرفان، والصلاة والسلام على محمد رسوله الكريم الذي جعل من البيان سحرًا ومن الشعر حكمة..

وبعد..

يعد شعر نزار قباني السياسي وثيقة أدبية رفيعة المستوى، إذ واكب الصراع العربي الإسرائيلي بكل أبعاده، ويحمل رؤيةً سياسيةً لاستعادة التراب المغتصب، وتعود أهمية هذه الرؤية لفهم نزار طبيعة العدو التوسعية، فهو يدق ناقوس الخطر ويصرخ ما وسعه الصراخ، وعلى الجانب الآخر يعبر شعره عن آلام الإنسان العربي لاستبداد حكامه وبطشهم بالوطنيين، وعن آماله في الحرية والكرامة، من هنا أتت أهمية دراسة شعر نزار السياسي واختياري له.

ولقد واجهت مصاعب عدة في دراسة شعر نزار السياسي، أبرزها أنه لم ينل حظه من النقد المنصف الأمين بعد، فعندما نقرأ لمحيى الدين صبحي كتابه «نزار قباني شاعرًا وإنسانًا» نجد أننا أمام معجزة شعرية وإنسانية ونفسية، فهو مُلهم ولا يدانيه على الأرض شاعر. وعلى النقيض عندما نقرأ للدكتور خريستو نجم «النرجسية في أدب نزار قباني» نجد أننا أمام شخص باهت الملامح نرجسي مريض، وشعره ما هو إلا إفراز لتلك النرجسية وهذا المرض، وأنه سادى يتلذذ بتعذيب الآخرين وهذا ما جعله يكتب شعرًا سياسيًّا بعد الهزيمة، وهذا ما ردده شاكر النابلسي في كتابه «الضوء واللغة استكناه نقدى لنزار قباني». وأخيرًا جهاد فاضل الذي أكد كراهية نزار للعرب في كتابه «فتافيت شاعر»، وهذه الدراسات ينقصها الإنصاف والحيدة؛ لأن محيي الدين صبحي لم يقدم أسباب إنصافه المنحاز لنزار، وكذلك الآخرون لم يستطيعوا إقناعنا بما يقولون؛ فأدلتهم إما فلسفية بعيدة عن شعر نزار، أو سطحية لا ترقى إلى البحث العلمي الأصيل، لذلك حاولت جاهدًا أن يكون شعره هو المقياس والمعيار، فاعتمدت على التحليل اللغوي والإيحائي لشعره كي أصل إلى رؤيته الإبداعية وأسرار فنه ولغته بعيدًا عن الهوى.

وقد اقتضت طبيعةُ البحث، تقسيمه إلى بابين: الباب الأول يحوى الملامح الموضوعية في شعر نزار السياسي، والآخر يضم الدراسة الفنية وبدأتُ الكتاب بتمهيد وختمته بخاتمة.

○ **التمهيد:** مدخل عام لدراسة شعر نزار السياسي عرضت فيه إلى الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية في سورية من فترة ما قبل الانتداب حتى الآن، وذلك لمعرفة

البيئة التي نشأ فيها نزار ومدى تأثيرها عليه والأسباب التي جعلته يكتب الشعر الغزلي في باكورة عمره ووطنه مُثْخَنٌ بالجراح، ثم عرضت لدور النهضة الأدبية في سورية وأثرها في مصر لا سيما في المسرح والصحافة، وأشرت إلى دور المجمع العلمي السوري والجامعة السورية في تعريب الكتب المدرسية.

□ **أما الباب الأول: الملامح الموضوعية في شعر نزار السياسي** فقد تضمن عدة فصول هي:

○ **الفصل الأول** وهو عرضٌ لحياة الشاعر من مولده حتى وفاته مع تحليل العوامل المؤثرة في شعره، وخاصة علاقته الحميمة بأمه، وانتحار شقيقته وهو في الخامسة عشرة من عمره.

○ **والفصل الثاني** دراسة لوظيفة الشعر عند نزار، فهي وظيفة تصادمية مع الحكومات العربية لصالح الإنسان العربي.

○ **والفصل الثالث** خصصتُه لموقف الشاعر من قضية «فلسطين» حيث حمَّل الشاعرُ مأساتها لِمَنْ تسببوا فيها من العرب الذين نسوا سنواتِ الشموخ وتراث الجدود، فغرقوا في وحول ملذاتهم وشهواتهم، واليهود يسومون شعبَ فلسطين سُوءَ العذاب، ثم عرضت رؤية الشاعر في حتميَّة القتال لتحرير فلسطين؛ فالسلام مع العدو مسرحية هزلية؛ لأن خريطة إسرائيل لا يرسمها مدرسو الجغرافيا وإنما يرسمها جنرالاتها المحاربون.

○ **والفصل الرابع،** يدور حول هزيمة يونيو ١٩٦٧م وكيف أثَّرتْ في نزار وشعرِهِ فَحوَّلته من شاعرٍ يكتبُ الغزلَ الرقيقَ إلى شاعر يكتب شعرًا غاضبًا يحملُ ثورةً على كل أوضاعنا العربية التي أدت إلى الهزيمة النكراء، فقد عَرَّى الحُكام وهاجم استبدادَهم وجهلَهم وفجورَهم في شجاعة نادرة.

○ **والفصل الخامس،** تناولت فيه مأساة لبنان - وطن الشاعر المختار الذي أحبه وعشقه - إذ تحوَّلتْ بعد جمالها إلى أنقاض فوق آلاف الجثث، والذي ضاعف المأساة في نفس الشاعر أنه اصطلى بنار هذه الحرب؛ إذْ ماتت بلقيسُ زوجه تحت أنقاض سفارة العراق في بيروت مما جعله يُهاجم الفتنة، ويدعو إلى وحدة لبنان، وقد أشرت في دراسة هذا الفصل إلى القصور الذي اعترى نزارًا، فهو يبكي لموت شجرة صنوبر أثناء غارة إسرائيلية، ولا يهتزُّ عندما يأكل الفلسطينيون المحاصرون في لبنان القطط والكلابَ ولحمَ الإنسان.

○ **والفصل السادس،** تناولْتُ فيه نشأة القومية العربية وتطورها في كل من مصر والشام، ثم قُمْتُ بتحليل شعره القومي، الذي يرفض الحدود والحواجز بين أبناء الأمة العربية، بل

يطالب بوحدة شاملة لأمته مُحذرًا من التمزق والتناحر، وملوّحًا بماضينا في الأندلس الذي لم نستفد منه، رافعًا سيفه مُحاربًا التخلف العربي وعاداتنا السيئة، وختمت الفصل بموقفه من حرب الخليج الثانية لتوضيح رؤية الشاعر تجاهها لأنها مأساة قومية بكل المعايير.

○ **والفصل السابع،** دراسة لأزمة الحرية التي يعانيها الشعب العربي من أقصاه إلى أقصاه، فلم يشعرْ أيُّ مواطنٍ عربيٍّ بأنه ينعمُ بنظامٍ ديمقراطيٍّ لأن حكامه أجمعين فُرِضُوا عليه بطرق غير ديمقراطية، وقد واكبَ شعرُ نزار هذه الأزمة مُهاجمًا قهر الإنسان، مدافعًا عن حقوق الشعوب في الحرية، رافضًا تأليه الحكام؛ فهم ممثلون، جهلة، سيافون، أنبياء كاذبون يرغبون في استعباد شعوبهم.

□ **والباب الثاني: الملامح الفنية،** يحتوى على ثلاثة فصول هي:

○ **الفصل الأول،** خصّصتُه لدراسة لغة نزار الشعرية التي تميز بها والتي أسماها «اللغة الثالثة» وقد لاحظت ظاهرة التكرار في لغته الشعرية، فحللتها، وبينت الغرض منها، ثم عرضت الأخطاء اللغوية التي وقع فيها نزار. ولما اتهم نزار من قبل النقاد بأن معجمه الشعري لا يتجاوز مائتي مفردة قمت بحصر مفرداته في معجم بنهاية الفصل أتبعته بتعليق، وكانت مفردات نزار أكثر من ألف وخمسمائة لفظة.

○ **والفصل الثاني،** تناولت فيه دراسة الرمز الشعري والصورة الشعرية، وقد درست توظيف التراث الديني والتاريخي والأدبي في شعره السياسي على أنه رمز تراثي - كما فعل ذلك غير باحث - لأن الشخصيات التراثية التاريخية والدينية والأدبية لها إيحاء الرمز وقوته؛ فهي لا تعبر عن نفسها في النسيج الشعري، بل ترمزُ إلى شخصيات معاصرة، وأشرت إلى نجاح نزار في توظيف المقدمة الموروثة في شعره السياسي.

وفي الصورة الشعرية ركزت على الخيال والتجسيد فيها، وأوضحت التشخيص والصور المركبة، وقمت بتحليلهما، كما عرضت الصور المعيبة فنيًّا من حيث التشابه الحسي والخطابية المباشرة.

○ **والفصل الثالث،** كان لدراسة موسيقا الشعر السياسي عند نزار، وقد قسمته قسمين: الأول: لدراسة موسيقا الشعر التقليدي أوضحت براعة نزار فيه، كما أشرت لأخطائه العروضية القليلة، والثاني: لدراسة موسيقا الشعر الحر، وقد ركزت على مثالب الشعر العروضية لأنها أصبحت مثالب كل الذين يكتبون الشعر الحر.

○ ثم تأتي بعد ذلك **الخاتمة** التي حاولت فيها رصد بعض النتائج التي توصلت إليها.

وبعد، فإنّني لم آل جهدًا في هذا البحث، ولم أبخل عليه بالوقت، وكل ما أرجوه مُخلصًا أن أكون قد وفيته حقه وقمت بشئ من الواجب تجاه الأدب العربي.

وقد كان لأستاذي العالم الجليل الأستاذ الدكتور/ الطاهر أحمد مكي - رغم مسئولياته الكثيرة وأعبائه الجسام - الفضلُ الأكبرُ في توجيهي الوجهة العلمية الصحيحة من حيث تبصيره لي بالمصادر والمراجع، ودقته في الملاحظة وسعة صدره، وسداد آرائه وشمول ثقافته، وإني لمدين له بفضل التوجيه المفيد، وشدة الحرص على تقديم العون المخلص بلا كلل أو ملل، والله أسأل السداد في القول والإخلاص في العمل، فهو حسبي ونعم الوكيل.

القاهرة - منيل الروضة
في يوم الجمعة ٦ شوال ١٤٢٢هـ
٢١ ديسمبر ٢٠٠١م
عبدالرحمن محمد الوصيفي

تمهيد

إذا قُلنا إن «نزارًا» يمتلك أكبر امبراطورية شعرية فى العصر الحديث فإننا فى ذاتِ الوقت نعترف بأن النقاد كانوا سلبيين إزاءه أكثر من أى شاعر آخر، وربما تعود هذه السلبية لعوامل عدة أبرزها حب بعض النقاد الجارف لشعر «نزار» الذي جعلهم لا يقفون مع هذا الشعر وقفةً موضوعيةً فأتى نقدُهم أشبه بالمدح والتقريظ دون الوقوف بأمانة على أسرار لغة الشاعر وفنه. وعلى الجانب الآخر يقف خصوم نزار التقليديون الذين تناولوه بالتجريح والتشويه، دون أن يقدموا أسبابًا علميَّة وفنيَّة لهذا التجريح وذاك التشويه، فمنهم من تحدَّثَ وأفاضَ عن صورته على غلاف أحد دواوينه[1]، ومنهم من أعد رسالة دكتوراة فى نرجسيته[2]، وهناك من جعله شاعر الزَّفات الإعلامية سواء فى شعره الغزلى أو السياسي على السواء[3]. ويبقى بين أولئك وهؤلاء «شعر نزار» فى برجه العاجي مُحتفظًا بأسراره وجوانب الدَّهشة والجمال والقصور على السواء. وإذا كُنَّا فى هذا البحث نُعنى بشعره السياسي فقط فإننا لا ننفى الحقبة الأولى من حياته الغزلية التى ملأتْ سماءَ الشعر العربى المعاصر لأنها تُتخذُ خنجرًا فى ظهر الفترة السياسية التى بدأها الشاعر بإخلاص بعد هزيمة ١٩٦٧م وإن كانت له قصائد وطنية قبل ذلك.. ونحنُ لا ننكرُ أن الشاعرَ قد خلصَ لنفسه وفنَّه بعيدًا عن هموم الوطن حين أصدر «قالت لى السمراء» سنة ١٩٤٤م، و«طفولة نهد» سنة ١٩٤٨م، ولا ننكر أيضا أن رسائله فى هذين الديوانين كانت موجهة إلى المرأة وأجزاء من جسدها، ففى ديوانه الأول وجه رسائله إلى:

- **مكابرة.**
- **زيتية العينين.**
- **مصطافة.**
- **عجوز.**
- **زائرة.**
- **مدنسة الحليب.**

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة - دراسات ونصوص فى الأدب العربى، ص٢٤٥، ص٢٤٦.

(٢) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى.

(٣) شاكر النابلسى - رغيف النار والحنطة، ص١٤٣.

- رافعة النهدين.

- فم..............[1]

وكانت رسائله فى الديوان الثانى «طفولة نهد» إلى:

- الأزرار.

- الضفائر السود.

- شمعة ونهد.

- ساق.

- حلمة.

- العين الخضراء.

- رداء أصفر.

- الشفة.

- مضطجعة.

- وشاح أحمر.

- همجية الشفتين.

- ذئبة.

- امرأة من دخان.

- طائشة الضفائر.

- المستحمة.

- مصلوبة النهدين........[2]

وفى تلك الآونة التى عكف فيها نزار على المرأة ومتعلقاتها، كان الوطن العربى بأسره يخوض معارك النضال والتحرير، لا سيما الهلال الخصيب الذي تعالَتْ فيه أصواتُ المدافعِ مع ألسنة الشعراء.......[3]

ونحن لا ندافع عن هذه الفترة، لكننا نقدم التفسيرات لها.

فالشّاعر له بداياتٌ وطنيةٌ نظمَهَا خلال المرحلة الثانوية يقول عنها أحمد زكى أبو شادى: وعلى الرغم من هذه الظروفِ المواتية وعلى الرغم من شاعـريّتِه المُبكرةِ التى دفعتْهُ إلى نظم

---

(١) نزار قبانى - قالت لى السمراء. الأعمال الشعرية الكاملة.

(٢) نزار قبانى - طفولة نهد. الأعمال الشعرية الكاملة.

(٣) انظر «الحياة الثقافية» فى هذا البحث.

ملحمةٍ شعريّةٍ سمّاها «دنيا الحروب» خلال دراسته الثانوية - وقد نالت تقريظًا فى وقتها - لم يُعنَ نزارٌ حتى بترجمة وطنيّتهِ ولا إنسانيّتِه شعرًا، وإنّما اقتصرَ على استلهـام الأنوثة حسيًّا ومعنويًّا فى تعابير مُنوّعةٍ بعضُهَا مكشوفٌ وبعضُهَا رمزيٌّ، وقد تجلّتْ بها جميعًا الأناقةُ والرّشاقةُ والتفنّن الموسيقى الخفيف الخاطف...»[1] وهذا ما جعل أحمد زكى أبو شادي يتنبأُ لنزار فى هذه الفترة المبكرة[2] بأنّه سوف يعودُ إلى الشعر الوطنى لأن الوطنيّةَ عنده من مفاخر أسرته. يقول أبو شادى: «ومهما تكن نزعاتُ شاعرنا فى سنّه الحاضرة فلا ريب عندنا فى أن وطنيّتَه وإنسانيّتَه ووطنيّة أسرته المأثورة الموروثة ستتجلّى فى شعره مستقبلاً عندما تزيدُه التجاربُ والسنُّ نضوجًا، أما شعرُه الحاضر فليس مع ذلك بالجمال المجرّد؛ فإن تغنيه بجمال المرأة - وإن تدنى أحيانًا - هو توجيهٌ بديعٌ إلى نبع طبيعى، وقد يُصْرَفُ عنه فى البيئات المتأخرة بحكم العُزلة والحجاب»[3] ولكن هذه التجارب الوطنية المبكرة لم تصل إلينا، ولو افترضنا عدم وجودها قبل ديوانه الأول «قالت لى السمراء» ما أضرَّ ذلكَ بالشاعر وما نفَى عنه حِسَّه الوطنيَّ والسياسيَّ؛ لأن الشاعر - أى شاعر - ينبغى أن يبدأ بتجارب ذاتية، فإذا ما استوى عودُه وترعرعَ دلف إلى غور التجارب الموضوعية، وهو ما أشار إليه أبو شادى - سابقًا -؛ فنزار فى هذه الفترة المبكرة من حياته «كتب ذاته» بصدق وحرارة وبواقعية لا تتلاءم ومحيطه الذى تكتنفه شتّى التقاليد، أى لم يشأ أن يكونَ صوتَ فكرةٍ من الفكراتِ أو صدى مذهب من المذاهبِ بل كان مرآة نفسه وصدى شعوره وحسه - كتب تجاربَه وصَوَّر ذاتَه بشتى انفعالاتِها - «ذات» شابٌّ مُحبٌّ وامقٍ فى رونقِ العُمر. والشبابُ والحبُ صِنوان مُتلازمان[4] ونزار يُشفَعُ له الاتجاه إلى الشعر الذاتى وهو فى العقد الثالث من عمره، لكن عندما تعتصر رياح يونية ١٩٦٧م العالم العربى بأسره كيفَ نعيبُ عليه الاتجاه إلى الوضع العربى المُخزى وكأنّنا نقولُ له لا تكتبْ شعرًا سياسيًّا حتى تأتى هزيمةٌ أخرى أشد قسوة من هزيمة ١٩٦٧م وأظن أن هذه الهزيمة قد هَزّتْ كيانَ المجتمع العربى بأسره كما يقول الأستاذ محمد حسنين هيكل: «وبالتأكيد فإن ما حَدث لأمتنا سنة ١٩٦٧م كان فادحًا بأى معيار ومع ذلك وفى حدود ما أعرف فلا أظنُ أن أى هزيمة فعلت بالمجتمع الذى وقعت فيه شيئًا مُماثلاً أو قريبًا مما فعلته سنة ١٩٦٧م بمجتمعنا العربى»[5]

---

(١) احمد زكى ابو شادي - شعراء العرب المعاصرون ص١٨٣.

(٢) كان ذلك فى عام ١٩٥٢م حيث توفى ابو شادى فى ١٩٥٥م - انظر المصدر السابق المقدمة، ص٢.

(٣) احمد زكى أبو شادى - شعراء العرب المعاصرون ص١٨٣.

(٤) سامى الكيالى - الأدب العربى المعاصر فى سوريا - دار المعارف المصرية، ص٤٣٨.

(٥) محمد حسنين هيكل - ما تحقق يوم ٦ اكتوبر ١٩٧٣م كان ردًا عظيمًا على ما حدث فى ٥ يونيه ٦٧م - الاهرام - القاهرة بتاريخ ١١/١٢/١٩٨٧م.

لدرجة أن هذه الهزيمة صنعت شعراءها، فالشباب الذين شَبُّوا فى هذه الحقبة لم يكتبوا شعرًا ذاتيًا لأن الهزيمة كانت مُروِّعة، وأصدق مثال على ذلك الشاعر المصرى «أمل دنقل» حيث أصبحت قصائده منشورات سياسية[1]. ومن هذا المنطلق تأتى صرخةُ الشاعر فى وجوه من اتهموه بأنه شاعرُ المرأة، ولا ينبغى أن يتحدثَ عن السياسة:

وَيَقُولُ عَنّى الأغبياء...

إنّى دخلتُ إلى مَقَاصيرِ النساءِ...... وَمَا خرجْت

وَيُطالبُونَ بِنَصْبِ مشْنَقَتى..

لأنّى عن شؤون حَبِيبتى... شِعْرًا كتبْت..[٢]

ولستُ أدري السببَ الذى جعل الدكتور «خريستو نجم» يُقررُ سادية «نزار» فى شعرهِ السياسي وأنه كان يبحثُ عن منفذ لهذه السادية ولم تواتِه الفُرصَةُ إلا بعد كارثة ١٩٦٧م.[٣] وكان الأحرى بالدكتور خريستو نجم أن يكون موضوعيًا فى تناولِهِ شعر نزار السياسي لأن الأعداء أنفسهم تناولوا هذا الشعرَ الغاضبَ تَنَاولًا علميًّا دقيقًا بعيدًا عن الهوى، يقول س. موريه - وهو يهودى صهيونى متعصب: «ومن جهة أخرى بدأ نزار قبانى مُتأثِرًا بالشعراء الاشتراكيين العرب - يكتبُ قصائدَ مُعَادية لليهود والصهيونيين، وَيسيطرُ هذا النمطُ من الشعر على كتابَاتِه بعد حرب الأيام الستة فى عام ١٩٦٧م، إذْ عبّرَ فى قصائدَ جديدة له تعبيراً واضحاً عن الكارثة التى مُنِى بها العالمُ العربىُ فى تلك الحرب، وأعرض فى تلك القصائد عن تجاربهِ وَمُغَامَراتِه مع النساء وبدأ يَكتُبُ شعرًا قوميًّا غاضبًا، عَنّف فيه جميعَ القادةِ العرب ومُفكريهم بسبب الهزيمة التى حاقَتْ بالأمة وَحَمّلَهم مسئوليتها على نحوِ آثار حنقَ هؤلاء المفكرين والحكام واستياءَهم وقد بدأ قصيدتَهُ الطويلة «هوامش على دفتر النكسة» باعتذاره لقصائدَ الحُبِّ التى سبق أن كتبها»[٤] وقد عانَى نزار مُعاناةً قاسيةً من الصحافة العربية ونقاد هذه الصحف، ممّا جعلَهُ يُرسلُ هذا النداء الحار «هل من الممكن إكرامًا لِكُلِ الأنبياء، إن تُخرجونى من هذه القارورة الضّيّقة التى وضعتنى فيها الصحافة العربية، أى قارورة الحُبِّ والمرأة»؟[٥].

---

(١) فاروق شوشة - شاعر اليقين القومى - مجلة إبداع - القاهرة العدد (١٠) السنة الأولى، اكتوبر ١٩٨٣م، ص١٥.

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، ص٩.

(٣) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى، ص٣٦٧.

(٤) س. موريه - الشعر العربى الحديث ترجمة الدكتورين شفيع السيد وسعد مصلوح. دار الفكر العربى (بدون تاريخ) ص٤٠٣، ص٤٠٤.

(٥) نزار قبانى - لقاء صحفى فى جريدة الشرق الأوسط بتاريخ ١٩٨٥/٦/٢٦م.

وإذا قلنا إن نزارًا أصبح شاعرًا سياسيًّا بعد هزيمة يونية ١٩٦٧م، فإن ذلك لا ينفى أنه تعاملَ مع القضايا السياسية الهامة فى العالم العربى قبل ذلك، فقد كتبَ «خُبز وحشيش وقمر» عام ١٩٥٤م، و«قصة راشيل شوارزنبرغ» عام ١٩٥٥م و«رسالة جندى فى جبهة السويس» عام ١٩٥٦م فكانَتْ كُلُّ هذه القصائد بمثابة التكوين لشاعر سياسى عملاق.

لكن الأمانة تقتضى أن نقول أيضًا إن نزارًا - وهو يتهمُ الشعراءَ العرب بالمتّاجرة بشعرهم وتغيير عناوين القصائد بين العواصم العربية رغبةً فى نيل الود أو المال[1] فإنّه نسى وقوعه شخصيًّا فى ذلك المنكر الفكرى فَبُعَيْد استشهاد البطل المصرى «عبدالمنعم رياض» فى الخطوط الأمامية من الجبهة فى ٩مارس ١٩٦٩م كتب قصيدةً بعنوان «رسالة إلى عبدالمنعم رياض[2]»، وعندما هَدَأَتْ النفوسُ وبدأ تجميع قصائده السياسية فى مجلد واحد عام ١٩٨٣م غَيَّرَ عنوان القصيدة إلى «الجندى العربى المجهول»[3] كسبًا لرضا كافة الشعوب العربية من جهة ولوجود أجيال لا تعرف عبدالمنعم رياض من جهة أخرى، ولا يقف الأمر عند ذلك الحد، بل يتجاوزه عندما يهاجم «الأردن» بعد مذبحة أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٧٠م فى قصيدة «دفاتر فلسطينية»[4] ثم لا نعثر لهذه القصيدة على أثر في مجلده الذي ضم القصائد السياسية، مما يجعلنا على يقين من التقلّب السياسي لدى الشاعر أو بالأحرى خوفه من بعض الأنظمة العربية وله العُذر فى ذلك، فاغتيالُه سهلٌ لا يكلف هذه الحكومات شيئًا. وربما هذا ما جعلَهُ يتهمُ العربَ كلَّهم بقتل زوجه «بلقيس» مع علمه الأكيد بالجهة التى دبَّرتْ حادثَ مَقْتَلِها.

أما عن نرجسيّة نزار فهى حق لا مرية فيه، لكن الدكتور خريستو نجم - الذى خصص لهذه النرجسية رسالةً بأكملها - لم يفطن إلى أن النرجسيةَ سمةُ الفنانين عامة والشعراء على وجه الخصوص؛ لأنهم يشعرون بزهو التفوق على الآخرين؛ فالنرجسية عند الفنان تختلف اختلافًا كبيرًا عن النرجسية لدى الزعيم أو البطل كما يرى العالم النفسى «هانززاخس»: «فالزعيم يحتفظ بكل نرجسيته، وهو يريد كذلك أن يسيطر على عواطف أتباعة لا لكى يتخلص من شعوره بالذنب، فهو لا يشعر هذا الشعور، وإنّما لكى يتخذ من هذه العواطف أدوات لتحقيق أغراضه الخاصة لإنجاز خططه فى تعظيم شخصه، والفنان زعيم الناس، لكنه زعيم من خلال

(١) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١١١.
(٢) نزار قباني - ديوان «لا»، ص٩٧.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، ص٣١٩.
(٤) نزار قباني - ديوان «لا»، ص١٠٣.

عمله لا بشخصه الخاص، وهو يرغب فى كسب عواطف الناس ولكن بغير دافع وراء ذلك. الزعيم لا يعنيه أن تكون عواطف أتباعه ضحلة أو زائفة... وليس كذلك الفنان، فهو لا يهتم إلاّ بتلك العواطف العميقة الأصيلة»[1] فالنرجسية متواجدة إذن لدى كل الشعراء، لا سيما الكبار منهم على مرِّ العصور والأيام، ولا ننسى أن أبا الطيب المتنبى كانت هذه أبرز صفة فيه[2]...

إذن فهى ظاهرة غير مَرَضية عند الشعراء ، لكنها ينبغى أن تُضبطَ حتَّى لا تؤذى الآخرين، وقد نوّه «فرويد» إلى ذلك بقوله: «فالفنان الحق يعرفُ كيف يتقِنُ أحلامَه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذي أسماع الآخرين ومن ثَمَّ تُصبحُ مُمتعةً لهم»[3].

ونرجسيَّةُ نزار غير مؤذية للآخرين، بل مُمتعة لجمهوره العريض، ونزار بين قلّةٍ من الشعراء العرب، وربما كان الأوحد الذى دخل مُنافسا قويا للإنتاج السينمائى والتلفزيونى حين انتشر هذا في أرجاء العالم العربى، بأفلامه الهابطة، وغزا كُلَّ البيُوتِ تقريبًا، مما أثَّر على الكلمة المكتوبة، وأصبحت هذه الأجهزة تُنافسُ الكِتَابَ العربى فى شتى موضوعاته وأطروحاته، مما أدى إلى انصراف معظم الناس عن الكتب بعامة، والشعر على وجه الخصوص، إلا أن نزارًا - كما قلنا - كان الشاعر المقروء والمسموع على امتداد الوطن العربى الكبير.

فنزار إذًا - ونتيجة لذلك - شاهد على العصر العربى الراهن بكل تناقضاته وهذا من أسرار انتشار الشاعر، فشعره - لا سيما السياسي - يجد مكانًا طيبًا فى صدور الأحرار من هذا الوطن، وهم كثيرون والحمد لله.

☆☆☆

(١) عن د. عز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب - ط٤، مكتبة غريب، القاهرة،١٩٨٤م،ص٢٦،٢٧ (بتصرف).

(٢) د. محمد ابو الأنوار. الشعر العباسى - الطبعة الاولى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٣م، ص ٥٠٧ وما بعدها.

(٣) من كلام - «فرويد» نقلاً عن د. شكري محمد عياد - البطل في الأدب والأساطير - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٩م - دار المعرفة، بالقاهرة، ص٤٤. وانظر فى ذلك ما قاله (هربرت ريد) الفن والمجتمع - ترجمة - فتح الباب عبدالحليم - مطبعة شباب محمد - القاهرة - (بدون تاريخ)، ص١٢٥.

عصره

أولا: الحياة السياسية فى سورية:

١- مرحلة ما قبل الانتداب:

عندما فقدَتْ تركيا هيمنتَها على الدول العربية فى أوائل القرن العشرين، كان هناك مَنْ يتطلع إلى سورية من قوى الاستعمار والزعامات العربية على السواء، فمنذ منتصف القرن الماضى تطلعت فرنسا إلى سورية، فاحتلت منطقة الجبل سنة ١٨٦٠م مدة عام ولم تخرج منها إلا تحت ضغط الدول، ونشرت ثقافتَهَا بين الموارنة. وفى معاهدتها السرِّيَّة مع انجلترا سنة ١٩٠٤م حرصت على أن ينصَّ الاتفاقُ على أن تُطلقَ يَدَها فى سورية ولبنان مقابل إطلاق يد إنجلترا فى مصر، وأصرَّتْ على احتلالها بعد الحرب العالمية الأولى[1].

وتطلعَتْ انجلترا للجزء الجنوبى من سورية الكبرى، وهى أرض فلسطين بحجة تأمين قواتها فى قناة السويس، وضمان وصولها إلى الهند، وبدأ النفوذُ الصهيونيُّ يتضحُ فى المجال العالمى، ولعب خلال الحرب العالمية الأولى دورًا عسكريًّا واقتصاديًّا أتاح له أن يفرض نفسَه على القوى الغربية التى طالبَها بتحقيق آماله، والتى تركَّزَتْ فى قيام وطنٍ قوميٍّ لليهود فى فلسطين[2].

واتجهَتْ أطماعُ الأشرافِ الهاشميين إلى سورية، فأرض الشام تُعَدُّ أقرب البلاد لمكة.

ولم يكن الأتراك على استعداد للتفريط بسهولة فى ممتلكاتهم، ويعزُّ عليهم أن تُورَّثَ أملاكُهم وهم أحياءٌ، وهو ما كان صعبًا بعد أن ظهرَتْ القومية التركية.

الصراعات بين هذه القوى:

بدأَتْ هذه الصراعات بدخول «تركيا» إلى جانب الألمان فى الحرب العالمية الأولى، مما كان له الأثر الكبير على أن تقرَّرَ إنجلترا وفرنسا تقسيم العالم العربى حسب الاتفاق بينهما، وخلال الحرب أعلن العرب سخطهم على تركيا، واتفقت كلمة زعماء جمعية «العربية الفتاة» وجمعية «العهد» بالاتفاق مع فيصل بن الشريف حسين على المطالبة باستقلال العرب، وأيَّدَتْ انجلترا اتجاه العرب ولوَّحَتْ لهم بالاستقلال، وتبودِلتْ الرسائلُ بين ممثل انجلترا فى القاهرة (هنرى مكماهون)

---

(١) د. محمد عزت عبد الكريم - تاريخ العرب الحديث والمعاصر - مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر ١٩٨٣م، ص٦٠ وما بعدها.

(٢) رجاء جارودى - فلسطين ارض الرسالات الإلهية - ترجمة د. عبد الصبور شاهين، ص٣٣٨.

وبين الشريف حسين، وذلك فى الفترة ما بين ١٤ يوليو ١٩١٥م حتى ٣٠ يناير ١٩١٦م[١] وقد حدَّدَتْ الرسائلُ حدودَ المملكة العربية فى المستقبل، وضمنَتْ استقلالَها، كما أيَّدتْ زعامةَ الشريف «حسين» الدينيّة والسياسية للعرب، ثم نُودِى بالملك حسين مَلكًا على البلاد فى ديسمبر ١٩١٦م، وفى الوقت نفسه كانَتْ انجلترا توقعُ مُعاهدةَ «سايكس - بيكو» مع فرنسا فى ١٦مايو ١٩١٦م لتوزيع الشام بينهما[٢].

وأصدرت بريطانيا فى ٢ نوفمبر ١٩١٧م وعد (بلفور) بتخصيص وطنٍ قوميٌ لليهود فى فلسطينن، وفى أول أكتوبر ١٩١٨م دخل الأميرُ فيصل ابن الشريف حسين الشام، وشرعَ فى إقامة أركانِ دولته، خاصةً بعد افتضاح أمر الإنجليز وخداعهم العرب، وبدخول «فيصل» الشام تحقق حُلمٌ من أحلام العرب فى إقامة دولة مستقلة لهم، خلاصاً من النفوذ التركى والأوروبى على السواء، وخلال ذلكَ تحوّلت سياسةُ بريطانيا السريّة إلى سياسية علنيَّةٍ؛ فقد عقدَتْ مع فرنسا وإيطاليا مُعاهدة «سان ريمو»، وبموجبها نفَّذتْ بنود «سايكس بيكو»، وكان ذلك فى أبريل ١٩٢٠م[٣] وأرسل القائد الفرنسى «جورو» إنذارًا للملك فيصل يتضمنُ الاعتراف بالانتداب الفرنسى على سورية ولُبنان وتسريحَ الجيش السورى، لكن فيصلاً لم يخضع للأمر الواقع، فتقدَّمتْ فرنسا بجيشها بقيادة «جورو» إلى دمشق، فتصَدَّتْ له القواتُ العربيةُ الثائرةُ وعلى رأسها «يوسف العظمة»، وبهزيمة الثائرين في «ميسلون» (يوليو ١٩٢٠م) أُبعِدَ فيصلُ عن البلاد وبدأ الانتداب الفرنسي لسورية ولبنان[٤].

٢- فترة الانتداب (١٩٢٠ - ١٩٤٦م):

منذ الوهلةِ الأولى للاحتلال الفرنسي بدأَتْ الثوراتُ ضده بقيادة «إبراهيم هنانو» و«سلطان باشا الأطرش»، وفي عام ١٩٢٤م اتحدتْ دمشقُ وحلب، وعلى حين غرة منه انفجرَتْ الثورة السورية الكبرى عام ١٩٢٥م في جبل الدروز، ثم انتقلت إلى دمشق والقَلَمُون، وحِمص، وحَمَاه، وحَلَب، ودير الزور، ثم إقليم البلان ولم تتمكن السلطاتُ الفرنسيةُ من إخماد هذه الثورات في جبل الدروز إلا بعد عام، ثم بعد عامين أخمدتها في غوطة دمشق بوصول الإمدادات من فرنسا وتغيير المفوض السامي وأسس السياسة المتبعة[٥].

---

(١) رجاء جارودي - فلسطين ارض الرسالات الإلهية - ص٣٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٤١.

(٣) د. احمد عزت عبد الكريم - تاريخ العرب الحديث والمعاصر، ص ١٢٠، ١٢١.

(٤) د. احمد عزت عبدالكريم - تاريخ العرب الحديث والمعاصر ص١٢١، وما بعدها.

(٥) د. عبدالوهاب الكيالي وآخرون - الموسوعة السياسية، الجزء الثالث - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ص٢٩٥.

وفي أواخر عام ١٩٢٧م تشكّلت الكتلةُ الوطنيةُ من جميع الأحزاب والهيئات والشخصيات الوطنية وضمت في قياداتها أسماء عديدةً من لبنان، وفي انتخاب ١٩٢٨م كان أعضاؤها الفائزون - برئاسة إبراهيم هنانو، ورشيد الأتاسي - عماد لجنة وضع الدستور إلا أن المفوض السامي الفرنسي حل المجلس التأسيسي لعدم اعتراف الدستور بالانتداب، وأصدر دستورًا جديدًا مُقيدًا في عام ١٩٣٠م، جرت على أساسه انتخابات جديدة، وفي عام ١٩٣٢م جرى عقد معاهدة سورية فرنسية، مستوحاة من المعاهدة العراقية - الإنجليزية، بين المفوض السامي الفرنسي و«حقى العظم»، لكن البرلمان الفرنسي لم يصدق عليها. وفي عام ١٩٣٦م تم وضع معاهدة جديدة جرت على أساسها انتخاباتٌ عامة وقد فازت فيها الكتلة الوطنية بأغلبية ساحقة إلا أن البرلمان الفرنسي لم يصدق عليها أيضًا، وعندما انهارَتْ فرنسا أمام الألمان في الحرب العالمية الثانية أعلن الجنرال «ديجول» استقلال سورية في ٢٧ سبتمبر١٩٤١م وتحت ضغط الحرب نفّذ الوعد، وأُجريتْ الانتخاباتُ العامةُ في عام ١٩٤٣م وانتخب شكري القوتلي رئيسًا للجمهورية، وعين سعدالله الجابري رئيسًا للوزراء، وفي لبنان انتخب بشارة الخوري رئيسًا للجمهورية أيضًا، وعُينَ رياضُ الصلح رئيسًا للوزراء، وبعد أن تأكد الحُلفاءُ من النصر تلكأت فرنسا في تنفيذ الاتفاق وضربَتْ سورية بالقنابل في عام١٩٤٥م، لكنها اضطرت في ١٧ أبريل (نيسان) ١٩٤٦م إلى التخلي عن الانتداب والانسحاب نهائيا من البلاد، وأعلن هذا اليوم عيدًا وطنيًا[1].

٣- فترة ما بعد الاستقلال في ١٩٤٦م:

لم تشهد أيةُ دولة عربيةٍ انقلابات عسكرية كما شهدتها سوريةُ في تِلكَ الحقبة، فبعد أن قَسّم الاستعمارُ سوريةَ الكبرى إلى سورية الحالية، ولبنان، وفلسطين، وشرق الأردن كان يُهددُ سوريةَ حلفُ بغداد من ناحية وتركيا تهدد حدودها من ناحية ثانية والملك عبدالله يُعلن مشروع سورية الكبرى ليكون ملكًا عليها من ناحية ثالثة، وفي ظل هذه التغييرات حدثت عدة انقلابات كان أبرزها:

- انقلاب حسني الزعيم في مارس ١٩٤٩م.
- انقلاب سامي الحناوي في أغسطس ١٩٤٩م.
- انقلاب أديب الشيشكلي في ديسمبر ١٩٤٩م، ويقال إنه هو الذي دبر الانقلابين السابقين ووضع على الأول حسني الزعيم ثم قضى عليه، ووضع على الثاني سامي الحناوي وقضى عليه أيضًا[2].

---

(١) د. عبدالوهاب الكيالي وآخرون - الموسوعة السياسية، الجزء الثالث، ص٢٩٦.

(٢) د. أحمد شلبي - تاريخ مصر وسورية من مطلع الإسلام حتى الآن، ط٧، ص٦٧٩.

○ انقلاب فيصل الأتاسي في فبراير ١٩٥٤م وقد أعاد الحياةَ الدستوريةَ والانتخابات وأصبحَ هاشمُ الأتاسى رئيسًا للجمهورية وفارس الخوري رئيسًا للوزارة.

ثم أُجريت الانتخاباتُ في عام ١٩٥٥م فأصبح شكري القوتلى رئيسًا للجمهورية وصبري العسلي رئيسًا للوزارة، وفي هذه الفترة ظهرت بوادر الحُلم العربي؛ عامة إذ تمت الوحدة مع مصر في ٢٢فبراير ١٩٥٨م بناء على استفتاء في مصر وسورية وأصبح «جمال عبدالناصر» رئيسًا للجمهورية العربية المتحدة.

○ انقلاب الانفصال بقيادة عبدالكريم النحلاوي في ٢٨ سبتمبر ١٩٦١م وكان معه رفاقه مُوفَّق عَصَاصَة، وعبدالغنى الدَّهمان ومهيب هندي وفايز رفاعي وقد تولى ناظم القدسي رئاسة الجمهورية.

○ انقلاب قادَهُ عبدالكريم زهر الدين في ٢٨ مارس ١٩٦٢م أطاح بزعماء الانقلاب السابق ونفاهم خارج البلاد وبقى ناظم القدسي رئيسًا للجمهورية وتولى رياسة الوزارة بشير العظمة ثم خالد العظمة.

○ في يناير ١٩٦٣م قام انقلاب فاشل على أيدي قادة الانفصال.

○ في ٨ مارس ١٩٦٣م حدث انقلاب بقيادة اللواء زياد الحريري وقبض على زعماء الانقلاب السابق - رئيس الدولة والوزراء - ولجأ خالد العظمة إلى سفارة تركيا وقام مجلس ثورة يرأسه لؤى الأتاسي، وتولى صلاح الدين البيطار رئاسة الوزراء.

○ تولى أمين الحافظ رئاسة الجمهورية فى انقلاب أبيض عام ١٩٦٣م.

○ في فبراير عام ١٩٦٦م تولى نور الدين الأتاسي رئاسة الجمهورية إثر انقلاب قاده يوسف زعين.

○ في مارس ١٩٧١م قاد الرئيس الراحل حافظ الأسد الحركة التصحيحية، وكان وزيرًا للدفاع آنذاك، ثم أصبح رئيسًا للجمهورية في ٢٤ مارس ١٩٧١م وقد هدأت الأحوال السياسية في عهده، واختفت الانقلابات العسكرية المتكررة، وبدأت سورية عهدًا جديدًا.

○ خاضت سورية حرب أكتوبر (تشرين) مع مصر وسجَّلت الدولتان فى هذه الحرب انتصارات مجيدة، لا سيّما وأن الحرب تمّت بتنسيق كامل بين قيادة البلدين وكانت ساعة الصفر واحدة، في الجولان وسيناء، وأثبتت مصر وسوريا في هذه الحرب أن العرب لم يتحوّلوا إلى جثة هامدة كما توهّم العدو. وتعد هذه الحرب من أمجد وأعظم انتصارات العرب في العصر الحديث، إذ أثبتت أن العرب قادرون على الوحدة عند الخطب العظيم، لأن الجيش السورى كان يقاتل في الجولان في الوقت الذى كان يقاتل فيه الجيش المصرى في سيناء، والجيشان يحاربان لهدف واحد، وتحقيق نصر واحد على عدو واحد، وهذه ملحمة تتعدى الانتصار العسكري إلى انتصار الإرادة العربية والعقلية العربية وروح التنسيق العربى المشترك. لكن الدولتين ما لبثتا أن اختطت كُلٌ منهما طريقًا مُستقلاً بعد المعركة وفض الاشتباك.

★ العادات والتقاليد في سوريا:

منحت الطبيعةُ سوريةَ مشاهدَ فريدةً في الجمال والبهجة، لاسيما دمشق، التي تحيطُ بها الغُوطةُ من ثلاث جهاتٍ، وشرقي المدينةِ مفتوح ليستمتعَ بمزاياها السهل والجبل؛ لذلكَ عرفَ السوريون مُنذُ القِدمِ التّنزه والسمرَ، والاستمتاع ببهات الطبيعة الجميلة، التى أثّرتْ في الذّوق الدمشقى العام وجعلته ذوقًا صافيًا خلاّبًا، يستمد الجمال من الطبيعة المحيطة به، ودمشق منذ آلاف السنين عامرة بهذه المناظر الخلاّبة، مما جعل شعبها يبتعد كليًا عن سمات الشعوب الصحراوية والبداوة الجافة، التى تخلف غلظة في القلوب وعصبية في التصرف.

ومن عاداتهم «الخروج أواخر فصل الشتاء وأوائل الربيع إلى المنتزهات العامة يومًا في الأسبوع، لاستنشاق الهواء النقيّ على اختلاف عاداتهم وتقاليدهم، نساءً ورجالاً، ويرتاد الشباب أماكن المرح، وموقعها غالبًا بين الرياضِ والغياض وعلى ضفاف الأنهار، وتكونُ أغلبُ الاجتماعات مُتجانسةً ، فتراهم جماعاتٍ مُتشاكلين حولَ المناضد، يجتمعُ كُلُّ أليفٍ إلى أليفه، وتجد جالسًا إلى كُلِّ منضدة غالبًا، رجلاً من أرباب الصوت الحسن ينشدُ أصحابَه الأناشيدَ الحِسان، ومنهم مَنْ يختلفُ إلى زُمرةٍ من الموسيقيين الفنانين يصحبون آلاتهم كالعود والكمنجة والقانون والدائرة والناى، ومنهم مَنْ يقتصرُ على بعض تلك الآلات وتجرى الاجتماعات في أماكن خاصة.

وأما المحالُ العامةُ فتحوى من كُلِّ شيءٍ أحسنه كالمُنشدين، والمغنيين والآلاتية، وتُسمى تلك الأماكن الجنائن، وتضمُّ غالبًا الماءَ والخُضرةَ والشكلَ الحسنَ، وتبتدئ من وقت الغروب وتنتهي عند منتصف الليل[1].

ويذكر صاحب خطط الشام وجهًا آخر للمدينة، فقد كانت دمشقُ إلى ذلك الحين لا تتيحُ للشاب أن يتعرّفَ هو على الفتاة التي يرغبُ الزواجَ منها، وتقريبًا لا يكون له حق الاختيار أو الاعتراض، فعميدُ العائلة يرسلُ عميدةَ العائلة هي ومَنْ ترضاه من نسوةِ الأسرة، ويبحثن عامًا كاملاً في بيوت المدينة وأحيائها عن زوجة لذلكَ الشّاب، وتكونُ قاعدتُهم في الاختيار الكفاءة من جهة الثروة والسن والآداب، ومتى قَرَّ قرارُهن على إحداهن يُكرِّرن التردُّدَ إلى دارها مرات عديدة ليرينها بجميع مظاهرها، في زينتها، وفي وقت الغسيل، ووقت الطبخ، ووقت تنظيف المنزل، ويتأملن مِشيتها ونقل أقدامها، ويخاطبنها فيرين غُنَّةَ كلامها وفصاحتها، ومتى أصبح الأمرُ تقريبًا واقعًا يذهبن إلى الحمام معًا ويرين جسمها عاريًّا وشعرها، وينقُلن إلى الخاطِب وعميد الأسرة مع وصف شكلها، وجمال وجهها وطولها وغير ذلك[2].

---

(١) انظر: محمد كرد علي - خطط الشام - دار العلم للملايين - بيروت، ١٩٧١م، جـ٤، ص٢٧٩، ص٢٨٠.

(٢) محمد كرد علي: خطط الشام، ص٢٧٧.

ثالثًا: الحياة الثقافية:

عندما أطلَّ القرنُ العشرون برأسه على الأمة العربية كانَتْ تسبحُ في غياهب الأميَّةِ والتخلف، ولم تكن سورية أسعد حالاً من غيرها - وظلَّتْ كغيرها - تغوص في هذه الأمية، فلا مدارس، ولا معاهد، ولا جامعات.. ولا مؤسسات علمية، ولا شئ سوى المدارس الدينية التي كانت تُعنَى عنايةً واسعةً بالدراسة التي تتصلُ بجوهر الدين مباشرة - الفقه والتفسير واللغة وعلوم البيان - ثم الكتاتيب والدراسة فيها لا تتعدى مبادئ القراءة والكتابة وأوليات الحساب[١].

وحين تأسستْ المدارسُ المدنيةُ في سورية «كان التدريسُ فيها باللغة التركية حتى اللغة العربية كان يدرسها أساتذةٌ أتراكٌ ليست لهم السليقة العربية، فنشأ الجيلُ القديم وأكثره يحذقُ اللغةَ التركيةَ أكثرَ من معرفته لغةِ آبائه وأجداده، ووجدَ الكثيرون من أبناء العرب مَنْ ينظمُ الشِّعرَ التركي ويؤلفُ الكتبَ باللغة التركية، وينمقُ رسائل ديوانية لا تقل بقيمتها البيانية عما يكتبه أدباءُ الترك أنفسهم»[٢].

وفي الوقت نفسه كانتْ البعوثُ الأجنبيةُ قد افتتحَتْ بعض المدارس الخاصة التي اجتذبَتْ إلى رحابها أبناءَ الأسر المسيحية، وكانت تعنى بتدريس اللغة الإفرنسية والإيطالية إلى جانب عنايتها باللغة العربية.

ومن هُنَا وجدَتْ اللغةُ العربيةُ موئلاً لها في المدارس الأجنبية والمدارس المسيحية الطائفية، فانتشر تعليمُ الأدبِ العربي بين المسيحيين أكثر من انتشاره بين المسلمين[٣].

النهضة الأدبية في سورية وأثرها في مصر:

كانت النهضةُ في سورية نهضةً أدبيةً بخلاف النهضة العلمية في مصر، وذلك لأن رجال الإرساليات الأجنبية - حملة المشاعل في تلك النهضة أول الأمر - أسسوا الكلية الأمريكية في بيروت ١٨٦٠م عقب الحوادث الدامية التي وقعتْ في تلك السنة[٤]، ثم أسسوا الكلية اليسوعية

---

(١) سامي الكيالي - الأدب العربي المعاصر - سورية، ص٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠.

(٣) د. فؤاد بيطار: ازمة الديمقراطية في العالم العربي، ص١٥٢، وما بعدها. وسامي الكيالي: الأدب العربي المعاصر في سورية، ص٩.

(٤) اضطهد الأتراك مسيحيي سورية وقامت مذابح كبيرة للمسيحيين في جبل لبنان، انظر - عمر الدسوقي في الأدب الحديث - الجزء الأول، ط٢، ص٧٥.

بعدها بقليل، وقد كان لهما أثرٌ بارزٌ في توجيه النشء إلى النهضة الغربية، ولعل هذا يعلل لنا سبق السوريين في الصحافة والتمثيل[1].

الصحافة والمسرح في سورية:

كانت بلادُ الشّام أسبقَ البلاد العربية في الفن المسرحي[2]. وأول مَنْ أدخلَ هذا الفن في البلاد العربية هو «مارون نقاش» اللبناني (١٨١٧-١٨٥٥م) الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافرَ إليها سنة ١٨٤٦م، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدّارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية «البخيل» المعربة عن «موليير»، وذلك في أواخر سنة ١٨٤٧م، ثم قدم روايته «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» في سنة ١٨٤٩م، ويبدو أن جمهوره لم يُقَدر ذلك الفن حق قدره، ولم يكن عنده الاستعداد لتفهمه، بل كان يؤثر الغناءَ والفكاهةَ، وبذلك انحرف مارون بفنه ليرضي جمهوره؛ فأكثر فيه من القطع الغنائية والفكاهات. وكانت آخر مسرحية له هي «الحسود السليط» سنة ١٨٥٣م[3]. والمجتمع السوري لم يتفاعل مع هذه النهضة الثقافية تفاعلاً جادًّا نتيجة تفشي الأمية، ونجمت عن الأمية عاداتٌ كثيرةٌ تفشَّتْ في المجتمع السوري بأسره، ونالَتْ «دمشق» من هذه العادات الحظَّ الوفيرَ، ويصفُ محمد كرد علي ذلك فيقول: «ومن العادات القديمة التي نشأت من الأمية أيضًا سَمَاع القُصّاص في المقاهي - وقد تلاشتْ الآن هذه العادة - وكان يجتمع في المقهى عددٌ يختلفُ بحسب المحل والقصّاص «الحكواتي» في صدر المكان ويقرأ لهم غالبًا القصص التي يرغبون فيها مثل رواية عنترة والزير وأبي زيد وهي روايات حماسية، تمثلُ الشجاعةَ والكرمَ والأنفةَ والحميَّةَ والوفاءَ والصدقَ والمروءةَ والشجاعة إلى ما هُنالك من مكارم الأخلاق، ينسبونها إلى أبطال الرواية، ويجعلون نهاية النصر لهم والدائرة على مناوئيهم ويصفون الخصومَ بالجُبن والكذب والبخل والغدر والخيانة إلى آخر ما هنالك من مفاسد الأخلاق مما يربي في نفوس السامعين حُبَّ الفضائل.

ومن ملاهي أهل الشام خيالُ الظل، والعوام يدعونه «قره كوز»، وكان من أشد العوامل تأثيراً في تهذيب الأخلاق وتقويمها.. وكان أستاذ هذا الفن المشهور في دمشق «علي بن حبيب» الذي كان يلقي على ألسن تلك الخيالات المواعظ الأخلاقية مُصَوِّرًا العادات السيئة

---

(١) عمر الدسوقي - المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها، ط٣، ص٢٠.

(٢) محمد كمال الدين - يعقوب صنوع - نشأة المسرح المصري - مجلة المسرح - العدد ٧٤، ص٧٣.

(٣) عمر الدسوقي - المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها، ط٢، ص٢١.

المتفشية في عصره، ويظهرها في قالب يُنفِّرُ بها الناس ويصوِّرُ ظلم الحكام، وأصحاب النفوذ، وكان يحترمهُ عليةُ القوم، ويُعدُّ أستاذًا كبيرًا في الموسيقا، تأثر به كلُّ مَنْ ينتمي لهذا الفن بدمشق[1]. ومن خلال هذه الأجواء الملبدة بالتخلف والأمية - والتي استمرت حتى منتصف القرن العشرين - يصف لنا نزار مدى أزمة الثقافة من خلال ما تعرَّضَ له عمُّ أبيه المسرحي المعروف (أبو خليل القباني)؛ فهذه المحنة الشخصية لعم أبيه تعكس بصدق مدى ما وصل إليه الذوق الشعبي العام من جمود وتدهور، يقول نزار:

«قليلون منكم - ربما - من يعرفون هذا الرجل، قليلون من يعرفون أنه هزَّ مملكةً، وهز باب (الباب العالي)، وهز مفاصل الدولة العثمانية، خطيرةٌ كانتْ أفكارُ أبي خليل.. وأخطرُ ما فيها أنه نفذها وصُلِبَ من أجلها، أبو خليل كان يُلحنُ كلامَ المسرحيات حين كانَتْ دمشق لا تعرفُ من الفن المسرحي غير خيمة (قرة كوز)، ولا تعرف من الأبطال غير أبي زيد الهلالي وعنترة والزير كان أبو خليل يترجمُ لها موليير عن الفرنسية.

وفي غياب العنصر النسائي، اضطر الشيخ إلى إلباس الصبية ملابس النساء، وإسناد الأدوار النسائية إليهم. وطار صوابُ دمشقَ وأُصيبَتْ مشايخُها بانهيار عصبي، فقاوموه بكل ما يملكون من وسائلَ وهجوه بالشِّعر، ولكنَّه ظل صامدًا وظلَّتْ مسرحياتُه تُعْرَضُ في خانات دمشقَ ويقبلُ عليها الجمهورُ الباحثُ عن الفن النظيف.

وصدَرَ فرمانٌ سلطانيٌ[2] بإغلاق أول مسرح طليعي عرفه الشرق، وغادر أبو خليل منزلَه الدمشقيَّ إلى مصر، وودعته دمشقُ كما تودعُ كُلُّ المدن المتحجرة موهوبيها، أي بالحجارة، والبندورة[3]، والبيض الفاسد[4].

وقبل وصول «أحمد أبو خليل القباني» إلى مصر كانَتْ قد عرفَتْ المسرح العربي لأول مرة سنة ١٨٧٠م الذي أنشأه «يعقوب صنوع»[5]، وقد تطور هذا المسرح تطورًا يسيرًا بعد وصول «سليم نقاش» إلى مصر في أواخر عام ١٨٧٦م بصحبة فرقة تمثيلية ومسرحيات عمه «مارون نقاش»[6].

---

(١) محمد كرد علي - خطط الشام، جـ٤، ص٢٧٩.

(٢) استنجد أحد الخطباء في خطبة الجمعة بالسلطان عبدالحميد وقال: «أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض وماتت الفضيلة ووئد الشرف واختلطت النساء بالرجال. انظر في ذلك عمر الدقاق، المسرحية الشعرية «مجلة المعرفة السورية»، ١٩٧، عدد ٩٦، ص٣٧.

(٣) البندورة: الطماطم.

(٤) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٣٧، ص٣٨، ص٣٩.

(٥) عمر الدسوقي - في الأدب الحديث - الجزء الأول، ط٢، ص٨٣.

(٦) عمر الدسوقي - المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط٣، ص٢٥.

ثم اتفاق «سليم نقاش» مع «يعقوب صنوع» على أن يترجم الأول عشراتِ الروايات ويشترِكُ الثاني معه في تمثيلِ تلكَ الروايات التي ترجمها الأول بلغة ركيكة عن الفرنسية[1].

لكن المسرح المصري «انتقل إلى طور جديد بقدوم أحمد أبوخليل القباني وفرقته المسرحية من دمشقَ إلى مصر في يونية سنة ١٨٨٤م، لأن المسرح ظل إلى أن جاء القباني مُعتمدًا في الغالب على المسرحيات الأجنبية المعربة سواء مُصِّرَتْ أو لم تُمَصَّر، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضعَ مسرحيات «عنترة»، و«الأمير محمود نجل شاه العجم»، و«ناكر الجميل»، و«هارون الرشيد»، و«أنس الجليس»، و«نفح الربى»، و«الشيخ وضاح»، وغيرها، وقد امتازَ أسلوبُه في تلك المسرحيات بأنّه كان أرقى لغةً وأقرب إلى العربية الفصحى، وقد استعملَ السجعَ والشعرَ معًا[2].

واستحضر القباني معه من سورية فريقًا من مهرة المتفننين في ضروب التمثيل وأساليبه وبينهم زُمرةٌ من المنشدين والمطربين تروق لسماعهم الآذان وتنشرحُ الصدور[3].

ومما يدل على رواج مسرح القباني في مصر أنّه «قدّمَ زهاء خمس وثلاثين حفلةً في مسرح «قهوة الدانوب» ومسرح «زيزينيا» بالإسكندرية، ثم استأجر مسرح «البوليتاما» بعد أن انتقل إلى القاهرة وقدم فيها عشرين حفلةً، ثم انتقل إلى الأوبرا، وقدّمَ خمس عشرة حفلةً اشترك عبده الحامولي المطرب في عشر منها[4]، ثم انتقل إلى الإسكندرية هذه المرة ومعه الشيخ سلامة حجازي الذي سافر معه إلى دمشق في أواخر أكتوبر سنة ١٨٨٤م[5].

وعاد القباني ليقدمَ مسرحياته ما بين القاهرة والإسكندرية حتى سنة ١٩١٠م، ولعل مسرحية «عفيفة» لأبي خليل القباني كانت أكثر مسرحيات تلك الفترة جسارة على استخدام الشعر في الحوار[6].

وقد كان أثرُ أحمد أبوخليل القباني واضحًا فيمن عالج المسرحيات من السوريين من حيث اللغة، ولقد أسهم كذلك في حركة الاقتباس والنقل التي كانت سائدةً في عصره، فترجم

(١) عمر الدسوقي - في الأدب الحديث - الجزء الأول، ط٢، ص٣٠٠، ص٣٠١.

(٢) عمر الدسوقي - المسرحية نشاتها وتاريخها واصولها، ط٣، ص٢٧.

(٣) إعلان بجريدة الأهرام، نشره ابوخليل القباني - العدد ١٩٨٤م، بتاريخ ٢٣ يونيو سنة ١٨٨٤م، ص١.

(٤) د. محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧م، ص٣٣.

(٥) السيد حسن عيد - تطور النقد المسرحي في مصر، ص٣٩.

(٦) احمد ابوخليل القباني - المسرح العربي - اختيار وتقديم - د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة ببيروت ١٩٦٣م، الجزء الثاني، ص١٨٠.

مسرحية (مترايدات) التي اقتبسها عن «راسين»، وهذا أحد ألوان الجهد الذي بذله في هذا المضمار[1].

وقد كان لاتصال العقل العربي بالحضارة الأوروبية أثرٌ كبيرٌ في إذكاء تلك النهضة العربية المعاصرة[2]. أما الصحافة فقد ظهرت وانتشرت في سورية أيضًا، ومن روّاد هذا الفن «سليم باشا الحموى» صاحب جريدة «الكوكب الشرقي» لكنها كانت قصيرة العمر، وكذلك «سليم عنجوري»، وقد أصدر جريدة سياسية سماها «مرآة الشرق».. ومن أشهر هؤلاء الروّاد سليم وبشارة تقلا، وقد أصدرا الأهرام بالإسكندرية في ٥ أغسطس ١٨٧٦م - بعد فرارهما من سورية - وهي أقدم الصحف المصرية السياسية وإليها يرجع الفضل في تقدم الصحافة المصرية[3]، مما جعل الشيخ يعقوب صنوع يقوم بإصدار صحيفتين سياسيتين هما «مرآة الأحوال» التي صدرت في لندن سنة ١٨٦٠م، و«أبو نضارة» التي صدرت في القاهرة سنة ١٨٧٧م[4].

ونلحظ من كل ما تقدم أن اضطهاد الأتراك للصحفيين والفنانين ساعد على انتشار هذا الفن في كلٍّ أرجاء العالم العربي، فبدأ من مصر وترعرع فيها ثم أخذ ينتشرُ منها، لكن الفضلَ في هذا أولاً وأخيراً لأدباء سورية وفنانيها.

أما بالنسبة لسورية، فكانت اللغة التركية هي التي ترسم خطوط الثقافة العامة؛ فكان النشء السوري يتلقى دروسه بلغة جنكيز خان.. وكان القارئ العربي يُوسِّع نطاق ثقافته من الكتب التركية ويغذى نهمه السياسي من الصحافة التركية، وظل الأمر كذلك إلى نهاية الحرب العالمية الأولى «١٩١٨م» حيث جلاء الأتراك عن البلاد العربية، وأُسِسَتْ في سورية حكومةُ عربية برئاسة الملك فيصل بن الشريف حسين، وكان على الحكومة أن تُعْنَى أول ما تُعْنَى «بتعريب كُلِّ شئ في الدولة، ولا سيما بعد أن أعلنت أن «اللغة العربية هي اللغة الرسمية للبلاد، وانبرى كبار الأدباء ورجال الفكر ممن أُشرِبَ قلبُهم حب العربية - وهم قلةٌ - إلى مزاولة مهمة تعريب الكتب المدرسية المقررة، بعد أن أضحت لغةُ التعليم في جميع المدارس باللغة العربية، ولعب اثنان دورهما الخطير في هذه الناحية، «ساطع الحصرى» وكان وزيرًا للمعارف في حكومة «فيصل» ومحمد كرد على الذي عمل على تأسيس «المجمع العلمي العربي»؛ فكان أعظم دعامة لنشر اللغة العربية في تلك الفترة[5].

---

(١) عمر الدسوقي - المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص٢٨.

(٢) د. عبدالعزيز الدسوقي - حركة الاقتباس والترجمة - مجلة الهلال مايو ١٩٧٣م، ص٥٠.

(٣) عمر الدسوقي - في الأدب الحديث - الجزء الأول، ط٢، ص٨٢، ص٨٣.

(٤) عمر الدسوقي - الأدب الحديث، جـ١، ص٨٣.

(٥) سامي الكيالي - الأدب العربي المعاصر في سورية - دار المعارف بمصر (بدون تاريخ) ص١٢، ص١٣.

وثمّة ظاهرة لا تقل أهمية عن تأسيس المجمع العلمي أريد بها «الجامعة السورية»؛ ففي الخامس عشر من شهر يونية (حزيران) سنة ١٩٢٣م أسست الجامعة السورية مؤلفة من «المجمع العربي» ومن مدرستي الطب والحقوق لتكوين جامعة عربية للشام بالمعنى الجامعي الذي يفهمه العلماء، كان التدريس في الكليتين باللغة العربية، وكان لا بد للأساتذة - ثقافة أكثرهم تركية لتخريجهم من جامعة استانبول - من تعريب محاضراتهم، ولقوا كثيرًا من العناء لا سيما أساتذة كلية الطب حين كانوا يلجأون إلى تعريب المصطلحات العلمية، ورأوا في المصطلحات القديمة التي استعملها أطباء العرب مادةً خصبةً أعانتهم على تعريب المصطلحات الطبية، وخطوا في هذا الميدان خطوات موفقة، وكانت «كلية الطب» في الجامعة السورية وما تزال أول كلية في الشرق العربي تدرس الطِّبَ بلغة عربية فصيحة، وما تم في كلية الطب تم في كلية الحقوق، وأقبل الشباب ينهلون من معين هاتين الكليتين، وأخذت العربيةُ تزدهرُ في هذه البيئة الجامعية.. وكان لا بد لاستكمال عناصر الجامعة بفروعها المختلفة من إنشاء كلية للآداب، وأخرى للعلوم، وكلية هندسة، وكلية تربية - معهد المعلمين العالي - وتم تأسيس هذه الكليات عام ١٩٤٦م، وبذلك تكوَّنَتْ «الجامعة السورية» تكوينًا واسعًا، رغم أنف الاستعمار الفرنسي الذي كان يحول دون إنشاء هذه الكليات مما جعلها تتأخر هذه المدة الطويلة (من ١٩٢٣ إلى ١٩٤٦م)[1].

الشعر في فترة الانتداب (١٩٢٠-١٩٤٦م):

مع بداية الانتداب مرورًا بالثورة السورية الكبرى شهدت الشام ثورة شعرية كبرى؛ سواء كان هذا الشعر سياسيًّا أو قوميًّا أو دينيًّا؛ فقد تعانق الشعر في هذه المرحلة مع البندقية يصدح حين تصدح ويزمجر ويتغنى على وقع طلقاتها.

فقد كانت الهموم الوطنية والقومية هي هموم الشعر في سورية؛ فهو شعر المقاومة العربية ضد الاحتلال، وكل شعراء العربية، في كل الأقطار المختلفة، في هذه الفترة، قالوا شعرًا وطنيًّا خالصًا إلا نزارًا الذي أطل بديوانه الأول في هذه الحقبة: (قالت لي السمراء ١٩٤٤م). فقد تبارى شعراء أدب المقاومة العربية في سورية أمثال «خليل مردم» و«بشارة الخوري» و«خير الدين الزركلي» و«شفيق جبري» و«مصطفى الغلاييني» و«فخري البارودي» و«بدوي الجبل» وغيرهم.

وكانوا شهودًا صادقين على تلك الفترة، وقدموا على الأقل شهادات تاريخية تُضَمُّ إلى وثائق الثورة العربية في سورية في ذلك الوقت ولا يعيبهم أنهم لم يقدموا لنا فنًا شعريًّا سياسيًّا رفيعًا من الناحية الفنية؛ ففي هذه الحقبة كان الألم العربي واحدًا في جميع أقطاره؛ لأن الجرح العربي أيضًا

---

(١) سامي الكيالي - الأدب العربي المعاصر في سورية، ص١٦، ص١٧.

كان واحدًا وهو الاحتلال. يقول «شفيق جبري»:

لله ثوراتٌ تَبَارَكَ أهلُهَا ... أثْنَى عليهَا الوَاحدُ القَهّارُ
في النِّيلِ مِنْهَا صَيحَةٌ مَيْمُونَةٌ ... حَسُنَتْ بِهَا من ربعهِ الآثَارُ
وَمَشَى الضَجيجُ إلى الشآمِ فرددَتْ ... أصْدَاءه الأنجَادُ والأغْوَارُ

ويقول «خليل مردم»:

تَأبَى دِمَاءٌ زكيّاتٌ لقد سفكتْ ... وَأنْفُسٌ بالحِمىَ زَاهَلْنَ أبْدَانَا
أنْ يُستَبَاح ذراعٌ من مَوَاطِنِنَا ... في سَهْلِ سَيْنَاءَ أو في حَزْنِ لُبْنَانَا

ويقول «خير الدين الزركلي»:

فِيمَ الونَى وَدِيَارُ الشّامِ تُقْتَسَمُ ... أيْنَ العهُودُ التي لَمْ تُرعَ والذِّمَمُ
قَلبِي تَقَسّمَ وَجْدًا من تَقَسُّمِهِم ... لَكِنَ حُبِّي وَحِيدٌ لَيْسَ يَنْقَسِمُ(١)

أما «بدوي الجبل» فيقول:

كُلُّ الربوع ربُوعُ العُربِ لِي وَطَنٌ ... مَا بَيْنَ مُبْتَعِدٍ عَنهَا وَمُقْتَرِبِ
إنْ لَمْ تَكُنْ وحدةُ الأنسابِ جَامعةً ... فإنَّنَا جَمّعتنَا وحدةُ الأدبِ
للضادِ ترجعُ أنسابٌ مُفَرّقَةٌ ... فالضادُ أفضلُ أمٍّ برةٍ وأبِ
تَفْنَى العصورُ وتبقى الضادُ خالدةً ... شجىً بحلقِ غريبِ النّهرِ مُغتصبِ(٢)

وتنطلقُ ثورة السوريين على الاحتلال الفرنسي من عقالها في ١٦ يوليو ١٩٢٥م حين أبادَ الدروزُ بقيادة سلطان باشا الأطرش كتيبةً فرنسيةً يقربُ رجالُها من المائتين، ثم يبيدون حملةً أخرى أعدّها الفرنسيون للانتقام. ولم يزل الثّوارُ مالكين ناصية الأمر، حتى دخل الفرنسيون دمشق في ١٨ أكتوبر ١٩٢٥م، بعد أن ضربوها بالمدافع أربعًا وعشرين ساعة. فتركوا شوارعها وقصورها وأسواقها خرابًا. وقد ظلوا بعد ذلك في قتالٍ عنيف مع الثوار المرابطين في غوطة دمشق، فلم يستتب لهم الأمرُ إلا في يوليو ١٩٢٦م، بعد أن بلغ عددُ القتلى من السوريين عشرة آلاف شهيد، وينشط الناس في مصر للاكتتاب في إعانة المنكوبين وتُلقَى قصيدةُ شوقي

---

(١) هذه النماذج وغيرها د. علي عباس علوان - الشعر بين الحربين - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٠م، ٢٨٧، وقد ذكر امثلة لشعراء العربية قاطبة في تلك الحقبة على سبيل المثال لمعروف الرصافي، ومحمد باقر الشيبي، والشيخ الشيرازي من العراق في صفحات ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٧٧، ولاحمد شوقي، وحافظ إبراهيم من مصر، ص٢٩٠، وإبراهيم طوقان من فلسطين ص٢٩١، ص٢٩٢، وغيرهم.

(١) انظر كذلك د. عمر محمد الطالب، الادب والشعور القومي من خلال القضية الفلسطينية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠م، ص٣١٠، ص٣١١، ص٣١٣، ص٣١٤، ص٣١٥.

«نكبة دمشق» في الاحتفال الذي أُقِيمَ لهذا الغرض بمسرح حديقة الأزبكية في يناير ١٩٢٦م، يقول شوقي:

سلامٌ من صَبَا بـردَى أرقُّ ... ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يا دمشقُ
وَمعذِرةُ اليراعةِ والقَوافي ... جلالُ الرزْءِ عن وصفٍ يدقُّ
وبي مما رمتكِ به الليالي ... جراحَاتٌ لها في القلبِ عمقُ
ألستِ دمشقُ للإسلام ظِئرًا ... ومُرضعةُ الأبوة لا تُعَقُّ
(صلاحُ الدين) تَاجُكِ لَمْ يُجَمَّلْ ... وَلَمْ يُوسَمْ بأجْمَلَ مِنْهُ فَرقُ
وَكُلُّ حضارةٍ في الأرض طالَتْ ... لَهَا مِنْ سَرحكِ العِلويُّ عِرقُ
سماؤك من حُلَى المَاضِي كِتَابٌ ... وَأَرضُكِ من حُلَى التاريخِ رَقُّ
بَنَيْتِ الدولةَ الكُبرى وَمُلكًا ... غُبَارُ حضَارتَيْهِ لا يُشَقُّ
لَهُ بالشامِ أعلامٌ وَعُرسٌ ... بَشَائِره بأندلسٍ تدقُّ

ثم يتوجه شوقي بالخطاب إلى زعماء سورية - وكان الفرنسيون قد قسموها إلى دويلات صغيرة تديرُ كلٌّ واحدة منها وزارةٌ مستقلةٌ - فينصحهم بالتضامن، ويحذرهم من الافتتان بألقاب الوزارة والإمارة، التي لا تشرف حاملها، فيقول:

بني سوريَّةَ اطرحُوا الأماني ... وألقُوا عنكم الأحلامَ، ألقُوا
فَمِنْ خُدَعِ السياسةِ أن تُغَرُّوا ... بألقابِ الإمارةِ وهي رِقُّ
وَكَم صيدٍ بَدَا لكَ من ذليلٍ ... كَمَا مَالَتْ من المصلوبِ عُنقُ
فتوقُ المُلكِ تحدثُ ثم تمضِي ... وَلاَ يَمضِي لمختلفينَ فتقُ

وفيها يحث الشباب على أداء حق الوطن ببذل الدماء في أبياته الرائعة المشهورة:

وللأوطانِ في دَمِ كُلِّ حُرٍّ ... يدٌ سلفتْ وَدَيْنٌ مستَحقُّ
وَمَنْ يَسقِي ويشرَبُ بالمَنَايَا ... إذا الأحرارُ لَمْ يُسقُوا ويَسْقُوا
وَلاَ يَبْنِي المَمَالِكَ كالضَحَايَا ... ولا يدني الحقوقَ ولا يحقُّ
ففي القتلى لأجيالٍ حياةٌ ... وفي الأسرى فِدًى لهم وَعِتقُ
وللحريةِ الحمراءِ بَابٌ ... بكُلِّ يَدٍ مضرّجةٍ يدقُّ

وبهذا نرى صدى الثورة يتردد في الوطن العربي بأسره[1] ولا سيما مصر.

---

(١) د. محمد محمد حسين - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - الجزء الثاني - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٥٦م، ص١١٩، ص١٢٠.

الباب الأول

الملامح الموضوعية

في شعر نزار السياسي

الفصل الأول

حياة الشاعر

- مولده.	- دمشق الأم والمحبوبة.
- الطفولة.	- علاقة نزار بأبيه.
- علاقة نزار بأمه.	- أثر الأبوية في شعره.
- أسباب تعلق الأم بنزار.	- مرحلة الشباب.
- أثر الأمومة في شعره.	- مرحلة النضج الفني.

مولده

وُلد نزارُ توفيق القباني في الحادى والعشرين من مارس(آذار) عام ١٩٢٣م في بيت من بيوت دمشق القديمة في (مئذنة الشحم) بحي «الشاغور» بالقرب من سوق الحميدية والمسجد الأموى[١]، وهذا هو المؤثر الأول في تكوين نزار الشعرى[٢]. ولقد وصف نزار بيته الذى ولد ونشأ فيه بقوله: «هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر، بيتنا كان تلك القارورة، إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ ولكن ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر وإنّما أظلم دارنا»[٣]. ويصف لنا نزار البيت من الداخل فيقول:«بوابة صغيرة من الخشب تنفتح ويبدأ الإسراء على الأخضر والأحمر والليكي وتبدأ سيمفونية الضوء، والظل والرخام»[٤].

شجرة النارنج تحتضنُ ثمرَها، والدالية حامل والياسمينة ولدَتْ ألف قمرٍ أبيض، وعلّقتهم على جدران النوافذ، وأسراب السنونو لا تصطاف إلا عندنا.. أسود الرخام حول البركة الوسطى تملأ فمها بالماء.. وتنفخه، وتستمر اللعبة المائية ليلاً ونهارًا.. لا النوافير تتعب.. ولا ماء دمشق ينتهي.

---

(١) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص٣٢، ومحيي الدين صبحي: نزار قباني شاعرًا وإنسانًا، ص١٢.

(٢) حديث أجريته مع الشاعر بالقاهرة في ٣٠ يناير ١٩٨٧م، أثناء زيارته لمصر.

(٣) نزار قباني - قصتي مع الشعر - ص٣٠.

(٤) زار محيي الدين صبحي بيت نزار في دمشق ووصفه مثلما وصفه نزار تمامًا ولم يُكذّب ما قاله نزار، انظر: محيي الدين صبحي: نزار قباني شاعرًا وإنسانًا، ص٣ وما بعدها.

الورد البلدي سجاد أحمر ممدود تحت أقدامك.. والليلكة تمشط شعرها البنفسجي، والشمشير والخبيزة، والريحان والأضاليا.. وألوف النباتات الدمشقية التي أتذكّرُ ألوانَها ولا أتذكّرُ أسماءَها.. ولا تزال تتسلقُ على أصابعي، كلما حاولت أن أكتب.

القططُ الشاميةُ، النظيفةُ الممتلئةُ صحةً ونضارةً، تصعدُ إلى مملكة الشمس لتمارسَ غزلَها ورومانتيكيتها بحريةٍ مطلقة، وحين تعود بعد هجر الحبيب ومعها قطيع من صغارها ستجد من يستقبلها، الأدراج الرخامية تصعد، وتصعد.. على كيفها.. والحمائم تهاجر وترجع على كيفها.. ولا أحد يسألها ماذا تفعل؟.. والسمك الأحمر يسبح على كيفه.. ولا أحد يسأله إلى أين؟ وعشرون صفيحة فُل في صحن الدار هي كل ثروة أمي.. كل زر فُلٍ عندها يساوى صبيًّا من أولادها[1].

الطفولة:

تلعب فترةُ الطفولة دورًا هامًّا فى حياة الناس بعامة والفنان بخاصة، وهذا ما وعاه نزار عندما قال: «الطفولة هي المفتاح إلى شخصيتى وإلى أدبي وكلُّ محاولةٍ لفهمى خارج دائرة الطفولة هي محاولةٌ فاشلةٌ»[2].

وقد علّقَ الدكتور خريستو نجم على ذلك بقوله: «هذه المقولة لنزار قبانى ليست غريبة عن منهج التحليل النفسى للأدب، إذْ غاية المحللين أن يبحثوا عن الدوافع السيكولوجية للإبداع، وهى كامنة فى اللا شعور تتفاعل منذ الولادة ومن أراد البحث عن بصمات الشاعر المُميِّزة عليه بطفولة هذا الشاعر فإنّها الكنزُ الملكيُّ للحياة الباطنية، النّبعُ الثريُّ للملكة الشعرية»[3].

من هنا كانت العودة إلى طفولة نزار لا بد منها، وككل طفولة هى على نوعين، طفولة واعية دَوّنها لنا فى ترجمته الذاتية وطفولة لا واعية تغيبُ عن أكثر كُتّاب التراجم، لأنها تتراجعُ خلفَ ستائر الزمن وتكمنُ فى المجاهل العميقة من النفس البشرية[4].

علاقة نزار بأمّه:

لم يكن نزار أكبر إخوته ولا أصغرهم، وبالرغم من ذلكَ استطاع أن يحوز على أكبر قسط من حنان الأُم. «أما أمي فكانَتْ ينبوع عاطفة يعطى بغير حساب، كانت تعتبرنى ولدها المفضل وتخصني دون سائر إخوتي بالطيّبات وتلبى مطالبي الطفولية بلا شكوى ولا تذمر»[5].

---

(١) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٣٢، ص٣٣.

(٢) المرجع السابق،ص١١٤.

(٣) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى - دار الرائد العربى - بيروت ١٩٨٣م، ص٤٧.

(٤) المصدر نفسه، ص٤٤٨

(٥) نزار قبانى- قصتى مع الشعر - ص٧٣.

فهذه أمه تُشعرُه بذاته وتفضله وتخصُّه بكل ما يرغب من ألعاب وطعام ونزوات، وهذا التدليل الزائد من الأم المصحوب بحب جارف جعل الطفل (نزار) يتمتع بحرية الحركة «تتجلى فى ميله إلى تحطيم الأشياء وتكسيرها الأمر الذى أتعب أهله وأثار غضبهم لولا تدخل عمته»[1]. «دعوه يحطم، دعوه يحطم فمن رماد الأشياء المُحطَّمة تخرج النباتات الغريبة»[2]. وعندما تتقدم السنون ويكبر نزار يظل فى عينى أمه «فائزة» طفلاً مُحتاجًا لرعاية منها، «ولقد كبرْتُ وظللْتُ فى عينيها دائمًا طفلها الضعيف القاصر، ظلَّتْ ترضعنى حتى سن السابعة، وتطعمنى بيدها حتى الثالثة عشرة، وسافرتُ بعد ذلك إلى جميع قارات الدُّنيا، وظلَّتْ مشغولة البال على طعامى، وشرابى، ونظافة سريرى، وتتساءلُ كلما جلست الأسرة على مائدة الطعام فى دمشق: «تُرى هل يجد (الولد) فى بلاد الغربة مَنْ يطعمه؟.. والولد هو أنا بالطبع.. ويا طالما طارَتْ طرودُ الأطعمة الدمشقية إلى السفارات التى كنْتُ أعمل بها، لأن أمى لم تكن تصدقُ أن هناك شيئًا يُؤكلُ خارج مدينة دمشق»[3].

أسباب تعلق الأم بـ (نزار):

لا بد أن هناك أسبابا نفسية جعلت الأم (فائزة) تعتنى بطفلها الثانى، دون سائر إخوته، فنزار كما أخبرنا نسخة فى منتهى الدقة من أبيه، يقول: «بالإضافة إلى شبهى الكبير له بالملامح الخارجية، فقد كان شبهى له بالملامح النفسية أكبر»[4].

ويصبحُ هذا التطابق التام بين الطفل وأبيه ملجأ الأم وشغلها إذا كانَتْ تعانى من فراغ عاطفى بينها وبين الأب نفسه، ولاشك أن فجوةً كبيرةً كانَتْ قائمةً بين توفيق القبانى وفائزة، فهى طيبة إلى حد البساطة، يقول نزار: «فلقد كانت مشغولةً فى عبادتها، وصومها، وسجادة صلاتها، تسعى إلى المقابر فى المواسم، وتقدم النذورَ للأولياء، وتطبخُ الحبوب فى عاشوراء، وتمتنعُ عن زيارة المرضى يوم الأربعاء، وعن الغسيل يوم الاثنين، وتنهانا عن قص أظافرنا إذا هبطَ الليلُ، ولا تسكبُ الماء المغلى فى البلوعة خوفًا من الشياطين، وتعلقُ أحجارَ الفيروز فى رقبة كل واحد منا خوفًا علينا من عيون الحاسدين[5]. هذه الشخصية المفرطة فى البساطة تقابلها شخصية والد الشاعر «جبار أمام الأحداث الجسام ولكنه أمام وجهٍ حسن التكوين يتحول إلى كوم رماد»[6]. فالوالد متناقض كثير التقلب فى عواطفه؛ لأنه «على استعداد دائم للحب»[7].

---

(١) انظر: د. خريستو نجم: النرجسية فى أدب نزار قبانى ص٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص٥٩.
(٣) نزار قبانى، قصتى مع الشعر، ص٧٤.
(٤) المصدر نفسه، ص٧٦.
(٥) المصدر السابق، ص٧٤.
(٦) نزار قبانى، قصتى مع الشعر، ص٧٣.
(٧) المصدر نفسه، ص٧٢.

فمن الطبيعى لمثل هذا الرجل المتفتح على الدنيا الباحث عن الجمال بلا كلل أن يشعر بنوع من الضيق إذا ما اقترن بامرأة لا تقدر أن تجاريه فى عواطفه وسكناته»[1].

«إن امرأة مثل هذه تملك بلا ريب شروط المربية الحاضنة التى تؤمن الرعاية الجيدة لأطفالها والراحة التامة لسيدها، ولكن زوجًا مثل توفيق قبانى كان من الصعب أن يظل شغوفا بها إلى فترة طويلة، صحيح أن هذا الوضع مألوف فى البيئة الشرقية وشائع فى أغلب الأسر العربية خاصة فى ذلك العهد الذى نتحدث عنه، غير أننا نتوقف عنده لأنه كاد يكون نموذجًا فى أغلب البيوتات، وأسرة قبانى لا تشكل استثناء فى هذا المضمار فهى تخضع مثل سواها لقوانين الزيجات غير المتكافئة فى مجتمع من صنع الرجال؛ ولذا نرجح أن هناك فرقًا فى المستوى الفكرى بين توفيق وفائزة ربما أفضى إلى بُعْدٍ نفسىّ بينهما ظل كامناً فى اللا شعور يساعد على إخفائه نمط الحياة الاجتماعية التى تقبل من توفيق إقباله على الدنيا وولعه بالفن والجمال، كما تقبل من فائزة انصرافها إلى حجرتها واكتفائها برب واحد وحبيب واحد وحب واحد.

وطبيعى أن تُذعن فائزة لقدرها فتلتفت إلى أحد أطفالها تفرغ فيه كل طاقتها العاطفية المكبوتة، وليس مُصادفةً أن يكون هذا الطفل هو نزار الصبى الثانى فى الأسرة؛ لأن الفترة الزمنية التى مرت على زواج توفيق وفائزة كانت قد أصبحت مُهيَّأة لمثل هذا الوضع الذى ذكرناه»[2].

أما عن ثقافتها فهى محدودةٌ شأن الكثيرات من فتيات ذلك العصر حتى إذا سُئلَتْ عن شعر ولدها، أجابت بكل بساطة:«ملائكة الأرض والسماء ترضى عليه»[3].

أثر الأمومة فى شعر نزار:

غرست الأم بحنانها الجارف فى نفس الشاعر نموذج العطاء الفريد والرفيع.

فالشاعر فارق بيته فى دمشق فور نيله شهادة الحقوق ليعمل مُلحقًا فى سفارة سورية بالقاهرة ولم يكن قد تجاوز الثانية والعشرين من عمره[4]، ومن القاهرة انطلق إلى تركيا ولندن وفرنسا وألمانيا وبلجيكا والسويد والدانمرك والصين وأسبانيا حتى استقرّ فى بيروت؛ «فمن المفروض بعد هذا التنقل الطويل أن يكونَ نزارٌ قد اعتادَ فِراق أمّه خاصةً وأنه تزوجَ فى مطلع الشباب وأنجب ولدين، غير أن هذا الافتراض كان خاطئًا، فهذه قصيدتُه تكشفُ عن حنين طفل إلى أمه يصارحها فيها بهزائمه العاطفية، وخيبته مع النساء، وأكبر الظن أن فشل زواجه الأول

(١) د.خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى، ص٦٠.

(٢) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى، ص٦٠-٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٠.

(٤) قصتى مع الشعر، ص٩٧.

وعزوبته الطويلة قبل زواجه الثانى وتنقله وحيدًا من بلد إلى آخر بحكم وظيفته كل ذلك أيقظ الطفل الكامن فى أعماقة فشعر بحاجته إلى الأم القادرة على حمايته من أذى الأخطار[1]:

فكيفَ فكيفَ يا أمى   غدوت أبًا وَلَمْ أكبَرْ..[2]

وربما كانت هذه العاطفة الجارفة من الشاعر لأمه أهم الأسباب التى جعلته شاعرًا، فنزار يخبرنا أنه أثناء رحلته إلى إيطاليا عام ١٩٣٩م مع زملائه من الطلاب والطالبات، حين كان يمرح الجميع وقف وحيدًا يدمدم بالكلمة تلو الكلمة حتى نظم أول بيت شعر فى حياته، هكذا قفز البيت الأول من فمه «كأنه سمكة حمراء تنط من أعماق الماء»[3] ولعل شعور الفتى بفقدان السند والحماية بعد فراق أمه وأبيه لأول مرة كان وراء هذا التأمل والشرود على سطح السفينة، ولا ريب أن إحساسه بقلق الهجرة كان مُساعدًا على تحريك عواطفه الخفية أثر ارتمائه وحيدًا فى عالم لا يعرفه؛ فكان لا بد أن يبحث عن بديل للأم الطيبة يستمد منها العون على مجابهة الحياة، وفجأة تفجرت مياه العبقرية وطلعت إلى النور شعرًا جمعه ودونه فى دفتر يومياته؛ ليشق منذ ذلك الحين طريقه فى عالم الفن»[4].

وهكذا ظل هاجس الأمومة يطارد الشاعر لا يتخلص منه ولا يريد أن يتخلص:

وأنا - وأرجُو أن أظلَّ كما أنا -
طفلا يُخربشُ فوقَ حِيطَان النجُومِ كما يشَاء[5]

وعندما يصلُ نزار إلى الأربعين من عمره لا ينسى هذه الطفولة، فها هو ذا يرسل قصيدة من «مدريد» إلى أمه فى دمشق:

وطُفتُ الهندَ طُفتُ السندَ طُفتُ العَالمَ الأصفَرْ
وَلَمْ أعثُرْ
على امرأةٍ تُمَشِّطُ شَعْرىَ الأشقَرْ
وَتحمِلُ فى حقيبتِهَا إلىَّ عرائسَ السُّكَّرْ..[6]

فنزار يخبر أمه بدمشق أن جميع النساء اللواتى تعامل معهن لم يشبعن نهمه العاطفى، أو

---

(١) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى، ص٥٠.
(٢) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة، (٥٣١/٢).
(٣) نزار قبانى - قصتى مع الشعر، ص٦٢.
(٤) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى، ص٩٨.
(٥) نزار قبانى، الأعمال السياسية الكاملة، (١٢/٣).
(٦) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة، (٥٣٠/٢).

بالأحرى لم يفهمن طفولته، وهنا لا بد لنا وأن نعرف السبب الكامن خلف فشل زواجه الأول ونجاح زواجه الثانى، لا سيما أن قصيدة «خمس رسائل إلى أمي» التى أرسلها من «مدريد» إلى دمشق كانت ما بين الزوجة الأولى والثانية، أى فى فترة عزوبته الطويلة.

فنزار يشترط فى المرأة التى يحبها أن تستوفى شروط الأمومة، فهو العصفور الذى يبحث عن شجرة تقيه قيظ الحياة:

وأنا مُحتاجٌ منذ عُصوزٍ
لامرأةٍ تجعلُنى أحزنْ
لامرأةٍ أبكى فَوقَ ذراعيهَا مِثْلَ العصفُوزِ..[1]

وإذا كانت الزوجة الأولى قد فشلت فى احتواء طفولته ولم تتعود أن تسامحه وتتحمل طفولته فإن الزوجة الثانية (بلقيس الراوى) قد راعت ذلك ونجحت فيه، فرغم شهرتها قبل زواجها من نزار وانتسابها إلى أرقى بيوتات العراق، والأعظمية أجمل الأحياء فى بغداد، وكان الرئيس العراقى الراحل أحمد حسن البكر هو الذى أصر على أن يخطبها لنزار بنفسه، وكان رسول البكر إلى أهل «بلقيس» وزير خارجية العراق آنذاك المرحوم الشاعر «شاذل طاقة»[2]، لكنها تناست ذلك كله للاحتفاء بزوجها الطفل، مما جعل نزارًا يسعد بذلك سعادةً بالغةً، فهو يقول: «أهم ما فى نظرة بلقيس إلىّ خلال اثنتي عشرة سنة اعتبارها إياى الطفل الثالث فى البيت كانت دائما تقول لى أنتم أطفالى الثلاثة زينب وعمر ونزار، ولذلك كانت تتصرف معى عندما كنت أمرض أو أغضب أو أثور بنفس الطريقة التى تتصرف بها مع طفليها»[3]. وهذا ما جعل الشاعر وهو فى السادسة والخمسين من عمره (عام ١٩٧٩م) وبعد زواج دام عشر سنوات يجمع كل مستلزمات المرأة الأم - فى بلقيس - إزاء طفلها الصغير، «فهى تشاركه لعبه وتحتمل حماقته وتصبر على جنونه وهى تعنى بهندامه فتقلم أظافره وترتب دفاتره وتدخله روضة الأطفال، وهى ترضعه لبن العصفور وتدلله تدليلاً يفسده، كأن ليس فى الأرض قاطبة طفل «سواه»[4]، لذلك لم يجد نزار على الأرض امرأة غيرها:

أشْهَدُ أنْ لا امرأةً[5] أتقنتِ اللُّعبةَ إلاّ أنتِ
وَاحتَمَلَتْ حَمَاقَتى عشرةَ أعوامٍ كَمَا احتَمَلتِ

---

(١) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة، (٧٠١/٣).
(٢) بسام منصور - زهرة النرجس - انضمت إلى الماء - النهار العربى والدولى فى ١٩٨٢/١/٨م، ص٥٤.
(٣) جهاد فاضل - ماتت بلقيس فترمل الشعر - مجلة الحوادث العدد ١٣١٨ بتاريخ ١٩٨٢/٢/٥م، ص٣٥.
(٤) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب نزار قبانى - ص٥٢.
(٥) جاءت منونة لاستقامة الوزن والصحيح نصبها لانها اسم لا النافية للجنس.

واصطَبَرت على جنُوني مِثلمَا صَبرتِ

وَقلَّمَتْ أظَافِرى وَرَتَّبَتْ دَفَاتِرى

وَأدخلتْنِى روضةَ الأطفالِ إلّا أنت

أشهد أن لامرأةً تَعَاملَتْ مَعى كطفلٍ عُمرهُ شَهرَان

إلّا أنتِ

وَقَدَّمَتْ لِي لَبَنَ العصفُورِ والأزهارَ والألعَابَ إلّا

أنتِ

ودلّلتنى مثلمَا فَعَلْتِ

وأفسدتْنى مِثلمَا فَعَلْتِ[١]

ونزار يشهد بنفسه لبلقيس أنها حوّلت شيخوخته طفولة:

أشْهَدُ أن لامرأةً قد جَعَلتْ طفُولتي

تمتدُّ للخمسين إلاّ أنتِ..[٢]

أشْهَدُ أن لامرأةً غيركِ يا حبيبتى

عَلَى ذراعيهَا ترَبِّي أوّلُ الذكُورْ..

وآخرُ الذكُورْ.[٣]

وعندما يوجه حديثه إلى «بلقيس» نجده كالطفل الذى يتوسل إلى أمه:

إحكى لى قصصًا للأطفال

اضطجعى قُربى غَنِّينى ..[٤]

وعندما يُصاب بالأزمة القلبية عام ١٩٧٣م، يُصورُ لنا حنان بلقيس الأمومى بقوله: «زوجتى بلقيس تقود السيارة بيدها اليسرى إلى المستشفى، وبيدها اليمنى تمسح العرق البارد المتدفق من جبينى، كأنى طفل سقط فى بركة ماء»[٥].

لذلك كانت فجيعة الشاعر على أمه عام ١٩٧٦م - وإن كانت مدمرة له - أقل قسوة من

---

(١) نزار قبانى - اشهد ان لا امراة إلا انت - ص١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩

(٣) المصدر نفسه،ص٢٩

(٤) نزار قبانى - اشعار خارجة على القانونن ص٣٩.

(٥) نزار قبانى - الكتابة عمل انقلانى، ص٨٥.

رحيل بلقيس، فأمه عندما ماتت كان البديل لها موجودًا وهو بلقيس، «وموت الأم عند الفنان عميق الأثر، يخلف فى نفسه جُرحًا طفوليًا لا يندمل، كأن يفقد الأمان والطمأنينة، ويتملكه الخوف من أشياء مبهمة لا يستطيع تحديدها»[1]، يقول نزار فى موت أمه عام ١٩٧٦م»: «بموت أمي يسقط آخر قميص صوف أغطى به جسدى، آخر قميص حنان، آخر مظلة مطر، وفى الشتاء القادم ستجدوننى أتجول فى الشوارع عاريا»[2]، ويظهر خوفه الطفولي جليًا عندما يصرخ في رثائها: «فيا أمي يا حبيبتي يا فائزة، قولي للملائكة الذين كلفتهم بحراستي خمسين عامًا أن لا يتركونني لأنني أخاف أن أنام وحدي»[3].

وهذا الخوف من المجهول عاد أشد حدة عندما ماتت «بلقيس» تحت أنقاض السفارة العراقية ببيروت[4]، لأنها - كما قلنا - كانت الزوجة والأم معًا، فهو خائف مثل الأطفال مرتجف مثل أوراق الشجر مثل طفليه زينب وعمر:

بلقيسُ.. يا بلقيسُ.. يا بلقيسُ
كُلُّ غمامةٍ تبكي عليكِ، فَمَنْ تُرى يبكي عليَّا
بلقيسُ.. كيفَ رحَلْتِ صامتةً
ولَمْ تَضَعِي يَدَيْكِ على يديَّا
بلقيسُ.. كيف تركْتِنَا في الريحِ
نَرجفُ مثل أوراق الشَّجَر؟
وتركتنا - نحنُ الثلاثةَ - ضَائعينَ
كريشةٍ تَحْتَ المطرْ
أتُراكِ ما فكَّرتِ بِي؟
وَأنا الذي يَحْتَاجُ حُبَّكِ.. مثلَ «زينبَ» أو «عُمَرْ»[5]

ولا عجب بعد ذلك أن تخرج زفرات الشاعر على «بلقيس» رمز العطاء بلا حدود والحنان الجارف:

بلقيسُ.. يَا كَنْزًا خُرَافيًّا.. ويا رُمْحًا عِرَاقيًّا

---

(١) د. خريستو نجم - النرجسية فى ادب ادب نزار قبانى - ص٥٤.
(٢) نزار قباني - كل عام وانت حبيبتي، ص١٧١.
(٣) نزار قباني - كل عام وانت حبيبتي، ص١٧٥.
(٤) دمرت السفارة العراقية في بيروت في ١٩٨١/١٢/١٥م - نزار قباني - ٢٥ وردة في شعر بلقيس - جريدة الجمهورية، القاهرة، ١٩٨٢/٧/١م.
(٥) نزار قباني - ديوان بلقيس، ص٢٩، ٣٠.

وَغابَةَ خيزُرانُ..

يَا مَنْ تحدَّيتِ النجُومَ ترفُّعًا..

مِنْ أينَ جئتِ بكُلِّ هذا العُنفُوان؟

بلقيسُ.. أيَّتُها الصديقةُ.. والرفيقةُ

والرقيقةُ مثلَ زهرة أقحُوانْ[1]

فملمح الأمومة يطغى بين الحين والحين عليه، فهو يسأل في لهفة وحسرة، من سيقبِّلُ الأولاد عند رجوعهم؟ ومن الذي سيوزع الأقداح بعد غياب الزرافة عن البيت:

بلقيسُ..

هذا موعدُ الشاى العِراقيّ المُعَطّر.. والمُعتّق كالسُّلافَة

فَمَنْ الذي سيوزعُ الأقداحَ أيَّتُها الزرافَة؟

ومَنْ الذى سيقبِّلُ الأولاد عند رجوعهم؟

ومَنْ الذى نَقَلَ الفُرات لبَيتِنا

وورودَ دجلةَ والرّصافة[2]..

فبرحيل «بلقيس» سقط فعلاً آخر قميص للحنان من على جسد نزار، فالطعنة استقرت في أعماقه، وأحلامه الوردية هجرت قبل أن تعطيه الإنذار بذلك.

بلقيسُ.. مطعُونُونَ.. مطعُونُونَ في الأعماقِ..

والأحداقُ يسكنُهَا الذُّهُول

بلقيسُ.. كيف أخذتِ أيّامي، وأحلامي

وألغيتِ الحدائقَ والفُصُول؟

يا زوجتي.. وحبيبتي.. وقصيدتي.. وضياءَ عيني

قد كُنتِ عصفوري الجميلَ

فكيف هَرَبتِ يا بلقيسُ مِنّى[3]..

فبلقيس هي كل شئ ولا شئ بدونها، فهي الكتابة والمنارة ولا يستطيع الشاعر البقاء في الظلام أو بعيدًا عن الحضارة:

السيفُ يدخُلُ لحمَ خاصرَتِي.. وخاصِرَةِ العبارة..

---

(١) المصدر نفسه، ص٣١، ص٣٢.

(٢) نزار قباني - ديوان بلقيس، ص٢٧.

(٣) نزار قباني - ديوان بلقيس، ص٢٥، ص٢٦.

كلُّ الحضارةِ، أنتِ يا بلقيسُ والأنثى حضارة..
بلقيسُ أنتِ بشارتي الكُبرى، فَمَن سَرَقَ البِشارَهْ؟
أنتِ الكتابةُ قبلما كانَتْ كِتَابَهْ
أنت الجزيرةُ والمنَارهْ[1]..

دمشق الأم والمحبوبة:

أثَّرت دمشقُ تأثيراً كبيراً في حياة شاعرنا منذ مولده وطفولته فهي حُبّه الأول، والأبديّ، وكانت بالنسبة له بمثابة الأم وقد أفرط في حبه لها، وقد أثَّرتْ في شعره تأثيراً، بالغًا، وكان دورها في حياة شاعرنا وشعره لا يقل عن دور (أم المعتز) لذلك نجد علاقة قوية بينه وبين دمشق التي أحبها لدرجة العشق، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن نزارًا كان صنوًا وحده في هذا الحب الكبير لمسقط رأسه، وأذكر إنني عندما كنت أتبادل معه أطراف الحديث في مواضيع شتى كان يتحدث بنبرة واحدة، وعندما نتطرق إلى ذكر دمشق، كان يتغيّر لونُه، وتتغير نبرةُ صوته، وكأنّه يتحدث عن محبوبة فريدة ومعشوقة لا مثيل لها، فدمشق بالنسبة لنزار واحدة لا ثاني لها، فهي الحب الفريد، وهي مبعث مجده وفخره، وهي بمثابة صدر الأم الحنون الذي يفيض حنانًا، كان نزار دائمًا يتدثر بحنان دمشق، ويرى بعيونها، ويطاول عنقه عنان السماء زهوًا بمجدها، وإذا كان نزار يقول عن أمه (أم المعتز) أنها كانت ترسل له الأطعمة الدمشقية في قارات الدنيا ظنًّا منها أنه لا توجد أطعمة خارج مدينة دمشق، فإنه هو الآخر، طاف الدنيا شرقًا وغربًا، وبقيت معشوقة وحيدة له هي دمشق.

ولو نظرنا في شعره لوجدنا ذلك واضحًا وجليًّا فهو يعلن على رؤوس الأشهاد أن مولده كان في دمشق الشام التي لا نظير لها في الدنيا جمالاً وروعة وبهاء[2]:

يا سادتي الكرام
مَسقطُ رأسي في دمشقَ الشّامْ
هَلْ واحدٌ من بينكُمْ يعرفُ أينَ الشّامْ؟
هَلْ واحدٌ من بينكُم أدمَنَ سُكْنَى الشّامْ؟
رَوَاهُ ماءُ الشّامْ

---

(١) نزار قباني - ديوان بلقيس، ص٤٨.
(٢) الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٢٧، ١٢٨).

كَواهُ عِشقُ الشّامْ
تأكّدُوا يا سادتي
لَنْ تَجِدُوا في كُلِّ أسواقِ الورودِ، وردةً كالشّامْ
وفي دكاكين الحُلَى جميعها لؤلؤةً كالشّامْ

إن حبّ دمشق حُبّ يختلف عن كل أنماط الحب التي ألفها نزار، فهو حب خالد أبديّ، لا نستطيع أن نقارنه بالحب المعتاد الذي ربما يتغير بتغير الظروف والأحوال، أو تحل فيه محبوبة محل أخرى، فهو حُبٌّ أمومي - إن جاز لنا التعبير - لا يستطيع المرءُ أن يفلت من شباكه، نرى ذلك جليا في قصيدته (من مفكرة عاشق دمشقي) والتي ألقاها في مهرجان الشعر بدمشق في كانون الأول ١٩٧١م يقول فيها[1]:

فرشتُ فوق ثراك الطاهر الهُدبا ... فيادمشق لماذا نبدأ العَتَبا؟
حبيبتي أنت فاستلقى كأغنيةٍ ... على ذراعي، ولا تستوضحي السببا
أنتِ النساء جميعًا ما من امرأةٍ ... أحببت بعدَكِ إلا خلتُها كذِبَا

فهو لا يُقبّل ترابَ دمشق بفمه، بل بعينيه عشقا وحبًا وتفانيا، ثم إننا لو نظرنا في الشعر العربي كله - قديمه وحديثه - لن نجد صورة مثل الصورة التي أتى بها نزار في أبياته السابقة، إذ تتحول دمشق إلى محبوبة يطلب منها الشاعر أن تستلقى كأغنية على ذراعه، وهذه كما قلنا صورة غير مألوفة فهى صورة نزارية إن صح التعبير، تفرد بها نزار لتفرد المحبوبة عنده أيضًا. أضف إلى ذلك إننا لو تصفحنا غزليات نزار كلها في كافة دواوينه لا نجد حرارة عاطفة مثلما هي موجودة في هذه الأبيات. لأن دمشق هنا تملك مشاعره مكتملة، كما أنها بالنسبة لنزار تمثل تاريخًا لا يمكن أن يُنْسَى، تاريخًا شخصيًّا له، هذا التاريخ هو الجمال الحقيقي والسعادة الحقيقية، لذلك نرى نزارًا يتذكر دائمًا ذكريات طفولته في دمشق القديمة بقوله[2]:

يَا شَامَ.. إنَّ جِراحي لا ضِفَافَ لها ... فَمسّحِي عن جَبِيني الحُزْنَ والتعبَا
وأرْجِعيني إلى أسوار مَدْرستي ... وأرجِعِي الحبرَ والطبشورَ والكُتبا
تلكَ الزّواريبُ كَمْ كنزٍ طَمَرْتُ بها ... وكم تركْتُ عليها ذكريَاتِ صِبا
وكم رسمتُ على حيطَانِها صُورًا ... وكم كَسَرْتُ على أدراجِها لُعبا
حُبُّى هُنَا وحبيبَاتي وُلدن هُنَا ... فمَن يُعيد لي العُمْرَ الذي ذهبا

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة، (٤١٧/٣).
(٢) الأعمال السياسية الكاملة، (٤١٨/٣).

أنا قبيلةُ عُشاقٍ بكاملِها ومن دمُوعي سَقَيْتُ البحرَ والسحبا

ويستطيع نزار ببراعته الشعرية أن ينقلَ إلينا إحساسَه بدمشق، وهذا الإحساس هو إحساس فريد أيضًا، ربما نشعر به جميعًا، لكن القدرة على صياغته هي قدرة نزارية بحتة، فهو يخبرنا أنه يأخذ معه عندما يغادر مدينة دمشق بساتينها، حتى أنه يرى هذه البساتين على كل قميص يرتديه، فدمشق لا تفارقه حتى وإن بعد عنها، لأنها دائمًا بين جوانحه، وفي مشاعره، تمثل الحضور الدائم الذي لا يغيب والشمس التي لا تأفل أبدًا، فهي ملازمة له ملازمة نبضات القلب[1]:

هَـذِي البساتينُ كانَتْ بيْن أمْتِعَتي لمّا ارتحلْتُ عن الفَيْحاءِ مُغترباً

فلا قَميـصَ من القُمصانِ ألبسُهُ إلاّ وجدتُ على خيطَانِه عِنَباً

كم مُبحِـرٍ وهُمومُ البَرِّ تسكُنُه وهاربٍ من قَضَاءِ الحُبِّ، ما هَرباً

وعندما يبتعدُ نزارٌ عن دمشق يكتبُ شعرًا يذكرنا بشعر العذريين في العصر الأموي، الذين كانوا يموتون عشقًا عندما يتعذر عليهم رؤية محبوباتهم، فالعشق في هذه الحالة يصل مداه وذروته حتى أنّه يقتلُ صاحبَه، ونزارٌ لا يرى في الدنيا جمالاً يعادل جمال دمشق وطبيعتها ومن ثم فهو يبرر مفردات عشقه، والأسباب التي جعلته يهيم حُبًّا يقول[2]:

لَقَـدْ كَتَـبْنـاَ وأرْسَـلْنَا المراسِيلاَ وَقَـدْ بَكَيْـناَ وبِلَّلْـنَا المنـاديلاَ

قُل للذين بأرض الشـام قـد نَزَلُوا قتيلُكـم لـم يَـزَلْ بالعشـقِ مَقْتُولا

يـا شـامُ يـا شَـامةَ الـدُّنْيـا وَوَرْدتَهـاَ يا مَنْ بحُسْـنكِ أوجعـتِ الأزَاميـلاَ

وَددتُ لو زَرَعُوني فيـكِ مِئذنـةً أو علّقوني على الأبـوابِ قِنْديلا

يَا بَلْدَةَ السّبعةِ الأنهارِ... يا بلَـدِي ويا قَمِيـصًا بِزَهْرِ الخَوخِ مَشْغُولاَ

ويا حِصَـانًا تخلَّى عَـنْ أعنَّتِـه وَرَاحَ يَفْتَـحُ معلـومًا ومجهـولاً

هَوَاكِ يَا بَرَدَى، كالسّيفِ يَسْكُنُني وَمَا مَلَكتُ لأمْرِ الحُبِّ تَبْدِيلَا

يَا شَامُ إن كُنتُ أُخْفِي مَا أُكابِدُهُ فأجملُ الحُبِّ حُبٌّ بعدَ مَا قِيلا

فدمشق هي مدينة العشق التي تعلم منها نزار قيمة الحب حتى صار محترفًا فيه[3]:

إنّي الدِّمشقيُّ الذي احْتَرَفَ الهَوَى فاخضَـوْضَـرَتْ لِغنَائِه الأعْشَابُ

---

(1) الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤١٩).

(٢) الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥١٧-٥٢٠).

(٣) الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٣١).

ودمشق تجرى في عروق نزار مجرى الدم، وهي مصدر الجمال الوجداني له، ومن ثم أضاءت جوانحه ومشاعره تجاه الأشياء كلها، بل يذهب نزار إلى أبعد من هذا عندما يرى جمال دمشق سببًا في جمال الدنيا بأسرها[1]:

قَمَرٌ دمشقيٌّ يُسَافِرُ في دَمِي	وَبَلاَبِلٌ.. وَسَنَابِلٌ.. وقِبَابُ
الفُلُّ يَبْدأُ من دمشقَ بَيَاضَهُ	وبعطرِها تتطيَّبُ الأطيَابُ
والماءُ يبدأُ من دمشقَ. فَحَيْثُمَا	أسندتَ رأسَكَ، جدولٌ ينْسَابُ
والشِّعْرُ عصفورٌ يمدُّ جَنَاحَهُ	فوقَ الشآمِ.. وَشَاعِرٌ جَوَّابُ
والحُبُّ يبدأُ من دمشقَ.. فأهلُنَا	عَبَدُوا الجَمالَ، وذوّبوه.. وَذَابُوا..

ويبرر نزار حبّه الجارف والفياض تجاه دمشق، فهى مهد الحضارة العربية، ومنطلق الخيول الأموية التي فتحت الدنيا بأسرها، ومن ثم مكَّنَتْ للعروبة في الأرض حتى أعطتها شكلها ورونقها وبهاءها، فهى تُحبُّ لذاتها وطبيعتها، كما أنها تحب أيضًا لتاريخها العروبي الممتد من فجر التاريخ حتى وقتنا الحاضر، فدمشق شاركت في بناء المجد العربي على مر العصور ولو نظرنا إلى الصفحات المشرقة في تاريخ الأمة العربية نجد دمشق قد ساهمت في كل هذه الصفحات بنصيب وافر، لذلك يبرر نزار حبّه الشديد بقوله[2]:

والخَيلُ تبدأُ من دمشقَ مَسَارَهَا	وَتُشَدُّ للفَتْحِ الكبيرِ رِكَابُ
والدهرُ يَبْدَأُ من دمشقَ.. وعندَهَا	تبقَى اللغاتُ، وتُحْفَظُ الأنسابُ
وَدِمشقُ تُعطِي للعروبةِ شَكْلَهَا	وبأرضِهَا، تتشكَّلُ الأحقابُ

ونزار عندما يلتقي مع دمشق محبوبته نرى وقعًا آخر لكلام الحبيبين، فعندما شارك في معرض الكتاب الدولي بدمشق في ١٩٨٨/٩/٢٢م ماذا قال عن دمشق في افتتاح أمسيته الشعرية في ذلك اليوم؟ قال: ينطلقُ صوتي، هذه المرَّة، من دمشق. ينطلقُ من بيت أُمِّي وأبي. في الشام. تتغيَّرُ جغرافية جسدي. تصبح كُرَيَّاتُ دمي خضراء. وأبجديتي خضراء. في الشام ينبتُ لفَمِي فَمٌ جديد وينبت لصوتي صوتٌ جديد، وتصبحُ أصابعي قبيلةً من الأصابع. أعود إلى دمشق ممتطيًا صهوة سحابة ممتطيًا أجمل حصانين في الدنيا حصانِ العشق وحصانِ الشعر.. أدخل صَحْنَ الجامع الأمويّ، أسلِّمُ على كل من فيه زاويةً.. زاويةً بلاطةً.. بلاطةً حمامةً.. حمامةً أتجوَّلُ في بساتين الخط الكوفي وأقطف أزهارًا جميلةً من كلام الله...

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة، (٦٣٤/٣، ٦٥٣).

(٢) السابق (٦٣٥/٣).

وأسمعُ بعينيَّ صوتَ الفُسَيْفُسَاء.. وموسيقى مسابح العقيق.. تأخذني حالة من التجلي والانخطاف، فأصعدُ درجات أول مئذنةٍ تصادفني مناديا: (حَيَّ على الياسَمين). (حَيَّ على الياسَمين). عَائدٌ إليكم.. وأنا مُضَرَّجٌ بأمطار حنيني عَائدٌ.. لأملأ جيوبي بالقَضَامة، والجَانرك، واللوز الأخضر عائد إلى محارتي. عائد إلى سرير وِلَادتي. فلا نوافير فرساي عوّضتني عن (مقهى النوفره).. ولا سوق الهال في باريس عوضني عن (سوق الجمعة).. ولا قصر باكنغهام في لندن عَوّضني عن (قصر العظم).. ولا حمائم ساحة (سان ماركو) في فينيسيا أكثر بركة من حمائم الجامع الأموي ولا قبر نابوليون في الأنفاليد أكثرجلالاً من قبر صلاح الدين الأيوبي.. ماذا تفعل بي دمشق؟ كيف تُغيّرُ ثقافتي، وذوقي الجمالي؟ فينسيني رنين طاسات (عرق السوس) كونشرتو البيانو لرحمانينوف.. كيف تغيّرني بساتينُ الشام؟ فأصبح أول عازفٍ في الدنيا يقود أوركسترا من شجر الصفصاف!! ويختتم نزار هذه الافتتاحية بصرخة تخرج من قلبه العاشق الذي لم يعد يحتمل ألم الفراق ولوعة الهوى، يقول: فيا أهلَ الشّام.. من وَجَدَني مِنْكُم.. فَلْيَرُدَّنِي إلى (أم المُعْتَزّ) وثوابه عند الله.. أنا عصفورُكم الأخضر.. يا أَهَلَ الشّام فَمَنْ وجدَنِي منكم.. فَلْيُطْعِمْنِي حبّةَ قمحٍ.. أنا وَرْدَتَكُم الدمشقيّةُ.. يا أهلَ الشّام فَمَنْ وجدَنِي منكُم، فليضَعَنِي في أول مزهريه أنا شاعركم المجنون.. يا أهلَ الشّام فَمَنْ رآني منكم.. فليلتقط لي صورةً تذكاريةً قبل أن أُشْفَى من جنوني الجميل.. أنا قمرُكُم المُشَرَّد.. يا أهلَ الشّامِ فَمَنْ رآني منكم.. فليتبَرّعْ لي بفــراشٍ.. وبطانية صوفٍ لأنني لم أنم منذ قرون...

ونزار بهذه المقدمة يشعرنا بالضياع بعيدًا عن دمشق، وكيف أنّه يحن إلى صدر أمه (أم المعتز) وهو هنا يجعلنا لا نفرق بين أمه الحقيقية التي ولدته وأحبته وأحبها، وأمه الافتراضية «دمشق» التي أحبته وأحبها أيضًا، وقد نجح نزار إلى حدٍّ كبير في هذا المزج العاطفي، وجعلنا نشاركه هذا الحب الجارف الكبير لأم المعتز ولدمشق على السواء..

وفي هذه الأمسية يلقى نزار قصيدته بعنوان (القصيدة الدمشقية) التي تتفوق على كل قصائد الشعر الغزلي في شعرنا العربي كله قديمًا وحديثًا، لأننا لو قرأنا شعر شيخ العاشقين قيس بن الملوح في ليلى العامرية، ومكابدته الأشــواق الجـارفة، وقارنا ذلك بأشواق نزار ومحبوبته دمشق في هذه القصيدة لكان نزار الأكثر عاطفـة وصدقًا، من قيس بن الملوح، يقول نزار[1]:

هَذِي دِمَشْقُ، وهَذِي الكَأسُ والرّاحُ إنّي أحبُّ... وبعضُ الحُبِّ ذَبّاحُ

(١) الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٤٤١-٤٤٤).

أنَا الدِّمشقِيُّ. لو شرَّحتُمُ جَسَدِي ... لَسَالَ مِنهُ.. عنَاقِيدٌ، وتُفّاحُ..
ولَو فَتَحتُمْ شرَايِيني بِمِديَتِكُمْ ... سمعتُمْ في دَمِي أصْوَاتَ مَنْ رَاحُوا..
زِراعةُ القَلْبِ، تُشْفِي بَعْضَ مَنْ عَشقُوا ... وَمَا لِقَلْبِي إذا أحببْتُ جَرّاحُ.
مَآذنُ الشامِ، تَبْكِي إذْ تُعَانِقُنِي ... وَللمَآذنِ، كالأشْجَارِ، أرْوَاحُ.
للَيَاسَمِينِ، حقوقٌ في مَنَازلنا ... وقِطةُ البيتِ تَغْفُو.. حَيثُ ترتَاحُ
طَاحُونَةُ البُنِّ، جُزْءٌ مِنْ طُفُولَتِنَا ... فكيفَ نَنسَى؟ وَعِطرُ الهَالِ، فَوّاحُ
هَذَا مَكَانُ (أبى المُعتَزِّ).. مُنْتَظِرٌ ... وَوَجهُ (فَائِزَةٍ).. حُلْوٌ، وَلَمّاحُ.
هُنَا جُذُورِي. هُنَا قَلْبِي. هُنَا لُغَتِي ... فَكَيفَ أوضِحُ؟ هَلْ في العِشقِ إيضَاحُ؟
كَمْ مِنْ دِمَشقيَّةٍ، بَاعَتْ أساوِرَهَا ... حَتى أغَازِلَهَا.. والشِّعرُ مُفتَاحُ...
أتَيتُ يَا شَجَر الصَّفْصَافِ، مُعتَذِرًا ... فَهَلْ تُسَامِحُ هَيفَاءُ.. وَوَضّاحُ؟
خَمْسُونَ عامًا.. وأجزَائِي مُبَعثَرَةٌ ... فَوقَ المُحِيطِ، وَمَا في الأفْقِ، مِصْبَاحُ

وهذا الحب الفيّاض الذى يكنه الشاعر لدمشق قد أثّر - كما قلنا - فى شعره عامة وفى شعره السياسى بوجه أخص إذ كانَتْ دمشقُ مرتكزًا له، وهى تحمل عبقَ التاريخ العربي ومجده وشموخه، ومن ثم اتخذ نزار من مدينته دمشق، بما تحمله وما ترمز إليه منطلقًا فى عالم الشعر السياسى، ولم يغب عنه مُعاوية بن أبى سفيان، مؤسس دولة بني أمية، ولم تغب عنه البيارق الأموية، فنزار لم يقف عند حدود دمشق الحالية، وإنّما نظر إليها على أنها تاريخ ومجد أمة بأسرها، أثّرت ذات يوم في البشرية كلها، وخرجت منها مشاعل النور إلى أصقاع الدنيا، فهذه هى دمشق التى أحبها شاعرنا وهذه هى دمشق التى شكّلت وجدانه وَمشاعره وطُموحاته، فهو يريد لهذا المجد العربي أن يُبعث، وأن يضئ الدنيا، وقد عاش نزار حياته كلها يحلمُ بهذا المجد، لأمته، وكان يقينه بالعروبة يقينًا ثابتًا لا يتزعزع أمام أيه عواصف فهو ثابت كالنخلة العربية، أو كما عبّر هو كالرمح العربي لا ينحنى لريح وإن عتى، ولا يخشى سُلطاناً من سلاطين العرب لأنه يحمل بداخله دمشق، الأرض والأصالة والتاريخ العربي.

علاقة نزار بأبيه:

لعل من أشق الأمور على النفس البشرية عامة ونفس الفنان على وجه الخصوص أن يكتب سيرته الذاتية؛ لأنه لن يلتزم الحيدة آنذاك، وتخرج سيرته الذاتية في صورة مهتزة تجنح نحو الحقيقة حينًا وتلوى عنقها وتفر منها أحيانًا كثيرة.

وإذا كتب نزار عـن أبيـه في «سيـرته الذاتيـة» فإنـه يقدم لنا أباه في صورة مثالية، فهو بهذه الصفات يخرج من دائرة البـشر إلى مصـاف الملائكة الأطهار الذين لا يخطئون، ولا يثورون، ولا يغضبون. ونصل إلى التعـرف على «توفيق القباني» من خلال ما كتبه الشاعر عنه: «أبي توفيق القباني كان واحدًا من أولئك الرجال.. من أصحاب الحوانيت الذين يُمَوّلون الحركة الوطنية، ويقودونها من حوانيتهم ومنازلهم»[1]. «حين رأيت عساكر البنغال يدخلون في ساعات الفجر الأولى منزلنا بالبنادق والحراب، ويأخذون أبي معهم في السيارة المصفحة إلى معتقل «تدمر» الصحراوي، عرفت أن أبي كان يمتهن عملاً آخر غير صناعة الحلويات، كان يمتهن صناعة الحرية، كان أبي إذن يصنع الحلوى والثورة[2]، وقد لعبت مشاعر أبي القومية والإسلامية دورها في قراره الحكيم بإرسالنا إلى مدرسة تجمع الثقافتين (الثقافة الفرنسية والثقافة العربية)، وكانت تلك المدرسة «الكلية العلمية الوطنية»[3]. عيناه الزرقاوان كانتا صافيتين كمياه بحيرة سويسرية، وقامته مستقيمة كرمح محارب روماني، وقلبه كان إناءً من الكريستال يتسع للدنيا كلها»[4].

«كان الدين عنده سلوكًا وتعاملاً وخلقًا، وشهد الله أنه كان على خلق عظيم، دائمًا كان في ماله حَقٌّ للسائل والمحروم، ودائمًا كان في قلبه مكان للمعذبين في الأرض، والرغيف في منزلنا كان دائمًا نصفين؛ نصفه الأول لغيرنا، والنصف الثاني لنا.....»[5]. كان تفكير أبي الشوري

---

(١) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٢٧.

(٢) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢، ٤٣.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٥) المصدر نفسه، ص٧٦.

يعجبني.. وكنت أعتبره نموذجًا رائعًا للرجل الذي يرفض الأشياء المُسَلَّم بها، ويفكر بأسلوبه الخاص»[1].

«بالإضافة إلى شبهي الكبير له بالملامح الخارجية، فقد كان شبهي له بالملامح النفسية أكبر، وإذا كان كل طفل يبحث خلال مرحلة طفولته عن فارس، ونموذج وبطل.. فقد كان أبي فارسي وبطلي.. ومنه تعلمت سرقة النار»[2].

وقد أحب نزار شخصية أبيه لدرجة تفضيله إياه على أمه: «بين تفكير أبي الثائر، وتفكير أمي السلفي نشأتُ أنا على أرض من النار والماء، كانت أمي ماء.. وأبي نار.. وكنت بطبيعة تركيبي أفضِّل نار أبي على ماء أمي»[3].

والذي لم يذكره نزار قط يكمن في علاقة أبيه بأمه من ناحية، وعلاقة أبيه بأولاده من ناحية أخرى؛ فتوفيق القباني نشأ في بيئة متحجرة، تلك البيئة التي ثارت على رائد المسرح (أبو خليل القباني)؛ لأنه يجمع الرجال والنساء في قاعة مسرح واحدة حتى سمعنا أحدهم يستنجد في خطبة الجمعة بالسلطان عبد الحميد: «أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق والفجور قد تفشيًا في الشام، فهُتِكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال»[4] - ونحن لا نزعم أن والد الشاعر مسؤول عن هذا المجتمع المتحجر، ولكنه نموذج من هؤلاء الآباء الذين يتمتعون بالسلطة الرادعة والأحكام التي لا تقبل المراجعة، وربما زادت هيبة الأب كلما اتسعت الفجوة بين ثقافته وثقافة زوجته، ونحن نعلم أن والدة نزار كانت تؤمن إيمانًا أعمى بتقاليد محيطها[5] - فلا غرابة والحالة هذه أن تشعر المرأة بنقص تجاه الرجل؛ لأنه رمز القوة والقدرة والحرية، ولأنها رمز الضعف والاستكانة والعبودية، ولا بد أن ينعكس هذا الشعور على أفراد الأسرة جميعًا من الإناث والذكور؛ فيكون الأب مصدرَ السلطة والرهبة وعنوان الكبت والقهر[6]، ومما يدل على ذلك انتحار شقيقة نزار الكبرى من أجل الحب، يقول نزار: «كل أفراد الأسرة يحبون حتى الذبح.. وفي تاريخ الأسرة حادثة استشهاد مثيرة سببها العشق، الشهيدة هي أختي الكبرى «وصال» قتلت نفسها بكل بساطة وبشاعرية منقطعة النظير؛ لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها»[7].

---

(١) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٧٦.

(٢) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٤.

(٤) عمر الدقاق - المسرحية الشعرية - مجلة المعرفة (السورية) - ١٩٧٠م، عدد ٩٦، ص٣٧.

(٥) د. خريستو نجم - النرجسية في ادب نزار قباني، ص٦٨.

(٦) د. خريستو نجم - النرجسية في ادب نزار قباني، ص٦٩.

(٧) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٧١.

وتعتبر هذه الحادثة «بمثابة الصدمة التي فجرت العدوانية المكبوتة في نفس شاعرنا منذ سنوات طفولته؛ فهي تعتبر أجمل صورة لما كان يتم في هذا المجتمع الأبوي، صحيح أن نزارًا لم يتوسع في هذه الحادثة، بل أوردها موجزة من غير شرح ولا تفصيل، وقد تكون له أسبابه الخاصة في هذا التكتم، غير أننا نعتبر حادثة الانتحار مدخلاً إلى البيئة التي خضع لها في مراهقته، وهي عينها البيئة التي خضع لها في طفولته؛ فنظام تقليدي واحد تَحَكَّمَ بطفولة نزار ومراهقته»[1].

وإذا كانت حادثة الانتحار هذه قد تمت والشاعر في الخامسة عشرة من عمره؛ فهي فترة المراهقة التي يبحث فيها كل مراهق عن استقلاله الذاتي عن الآخرين، فبعد عام من هذه الحادثة يخرج الصبي شاعرًا عاصفًا في وجوه التسلط جميعًا، وربما كان الشاعر يكتب على لسان «وصال» فيما بعد حين قال:

أبي رَجلٌ أنانيٌّ، مريضٌ في مَحَبّتِه[2]

أبي صِنْفٌ من البَشَرِ

مَزيجٌ من غَبَاءِ التُّرْكِ من عصبيَّةِ التترِ[3]

أثر الأبوية في شعره:

كان توفيق القباني إذن رمزًا للقهر والتسلط مما دفع بابنته «وصال» إلى الانتحار، وكان لذلك تأثير بالغ في تكوين الصبي: «صورة أختي وهي تموت من أجل الحب.. محفورة في لحمي، لا أزال أذكر وجهها الملائكي، وقسماتها النورانية، وابتساماتها الجميلة وهي تموت.. كانت في ميتتها أجمل من رابعة العدوية.. وأروع من كيلوباترا المصرية.. حين مشيتُ في جنازة أختي.. وأنا في الخامسة عشرة، كان الحبُّ يمشي إلى جانبي في الجنازة ويشد على ذراعي ويبكي.. هل كان موت أختي في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التي جعلتني أتوفر لشعر الحب بكل طاقتي وأهبه أجمل كلماتي؟! هل كانت كتاباتي عن الحب تعويضًا لما حُرِمَتْ منه أختي وانتقاماً لها من مجتمع يرفض الحب ويطارده بالفئوس والبنادق؟»[4].

إن نزاراً في الحقيقة تفرغ منذ البداية للانتقام من المجتمع، صحيح أن أخته «وصال» كانت من أبرز الاسباب لذلك الانتقام من المجتمع، لكن أمه «فائزة» أيضًا كانت أحد هذه العوامل؛

---

(١) د. خريستو نجم - النرجسية في ادب نزار قباني، ص٦٩.

(٢) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٠٨.

(٤) نزار قباني - قصتي مع الشعر - ص٧٢.

فقد عانت هي الأخرى من «توفيق القباني» أشد معاناة. والشاعر عندما يريد الانتقام لأخته وأمه هو في الحقيقة ينتقم من كل سطوة وقهر وبطش، وفي الأب تجمعت كل هذه السمات، وربما عانى منها نزار نفسه، ولذلك لم يذرف دمعة واحدة في رثاء أبيه ولم يظهر اللوعة والحزن والشكوى؛ بل أظهر العنفوان والشموخ والتحدي[1].

ولذلك أعلن الشاعر تمرده على السلطة الأبوية بكل ما ترمز إليه هذه السلطة:

أَفْتَحُ صُندُوقَ أبي أَمَزِّقُ الوصيَّةْ[2]..
أَسْحَبُ سيفي غاضبًا
وأَقْطَعُ الرؤوسَ، والمَفَاصِلَ المرخِيَّةْ
وأهدمُ الشرقَ على أصْحَابِهِ
تَكِيَّةً تَكِيَّةْ[3]..
أرفُضُ ميراثَ أبي
وأرفُضُ الثوبَ الذي ألْبَسني
وأرفُضُ العِلمَ الذي عَلَّمني
وكُلَّ ما أورثَني من عُقَدٍ جِنسيَّةْ[4]..

والشاعر في النَّص السابق لا يعلن تمرده على السلطة الأبوية فحسب، بل يعلن تمرده على الأعراف والتقاليد الموروثة بكل ما تحمله من تخلف وعار.

ولعلنا نلحظُ أن صورة البطل ظلَّتْ هي صورة الأب في ذهن الشاعر، وربما هذه الصورة وضحت بصورة أدق عندما مات «عبد الناصر»؛ فكلاهما بطل ثوري في نظر الشاعر، وكلاهما له سلطة البطش والإرهاب، وكلاهما متسبب في نكبة، الأول نكبة الأم «فائزة» والأخت «وصال»، والثاني نكبة الأمة العربية عام ١٩٦٧م، وكلاهما جزاء هذه النكبات نال حظه من هجوم الشاعر عليه، سواء أكان هجومًا خفيًّا على «توفيق القباني» - كما ذكرنا - أو كان هجومًا علنيا على عبد الناصر بعد النكسة[5]؛ لذلك كانت لحظة رحيل عبد الناصر لحظة شعور بالذنب من الشاعر تجاه عبد الناصر وأبيه، فالرثاء في الحقيقة للاثنين معًا أو على الأقل أعاد إلى ذهن الشاعر موت أبيه بكل خلفياته اللاوعية؛ إذ كلاهما بطل مات على أيدي أبنائه:

---

(١) سلمى الخضراء الجيوشي - شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية - مجلة الآداب - بيروت ١٩٥٧م، عدد ١١، ص١١.
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٤٩).
(٣) المصدر السابق، (٣/٢٤٩).
(٤) المصدر نفسه، (٣/٢٥٢).
(٥) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - «قصيدة هوامش على دفتر النكسة»، (٣/٦٩).

قَتَلْنَاكَ .. يا حُبَّنَا وَهَوَانَا

وكُنْتَ الصديقَ، وكُنْتَ الصدُوقَ، وكُنْتَ أبَانَا

وحينَ غَسَلْنَا يَدَيْنَا

اكتشفنا..

بأنَّا قَتَلْنَا مُنَانَا..

وأنَّ دِماءَكَ فوق الوسادةِ..

كَانَتْ دِمَانَا[1]..

«ولسنا نزعمُ أن الطفولةَ وحدها كافية لتفسير نتاج الأديب؛ فالأديب حصيلة المؤثرات الخارجية المتلاحقة التي تطرأ عليه طول حياته، ويندرج في هذه المؤثرات أوضاع العصر والبيئة وتيارات الثقافة وسواها من العناصر المكونة للإبداع»[2]. وهذا ما جعل الشاعر بعد عشرين عامًا من العمل السياسي يتحول من حارس ليلي على باب المرأة إلى مُحارب بالكلمة من أجل تحرير الأرض العربية والإنسان العربي.

بقى أن نشير إلى مظاهر البهجة والنعيم التي عاش فيها نزار طفولته وشبابه وترجمها في «قصتي مع الشعر» فهذه المظاهر على ما يبدو حقيقة[3]، فشعر نزار في دواوينه الأولى يعبر عن هذا النعيم والبذخ الذي كان يحياه، بل إن ديوانه الأول بالطريقة التي ظهر بها أجلى دليل على ذلك.

أما أن «توفيق القباني» كان صانعًا للحلوى والثورة وأن دارهم كانت ملتقى الثوار فأظن هذا واقعًا وحقيقة فلم ينف ذلك أحد بل أيده بعض المعاصرين له قبل أن يكتب عنه نزار، يقول أحمد زكي أبو شادي: «كما نشير إلى والده توفيق القباني الوطني الغيور، الذي اعتقل عدة مرات، ونفى إلى قلعة «تدمر» أبان الاحتلال، وكانت دار القباني في دمشق مركزًا من مراكز الكتلة الوطنية»[4]، فما ذكره نزار لا نطعن في صحته، لكن ما تركه من سيرته - وله أسبابه في ذلك - فقد ذكرناه.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - (٣/٣٥٩).

(٢) د. خريستو نجم - النرجسية في أدب نزار قباني، ص٧٥، ص٧٦.

(٣) وصف محيي الدين صبحي بيت نزار كما وصفه نزار تمامًا وقابل والدة الشاعر وحكت له طفولته كما تحدث عنها نزار وقال إنه من أسرة ذات مكانة مرموقة في دمشق، محيي الدين صبحي: نزار قباني شاعرًا وإنسانًا، ص١٩.

(٤) أحمد زكي أبو شادي - شعراء العرب المعاصرون، ص١٨٢.

مرحلة الشباب:

ونقصد بهذه المرحلة الفترة التي تمتد منذ صدور ديوانه الأول «قالت لي السمراء» عام ١٩٤٤م حتى اعتزاله العمل السياسي الرسمي في ١٩٦٦م، وهذه الفترة من حياة الشاعر، تعتبر من أغنى فترات حياته إنتاجًا للشعر الغزلي برغم عمله السياسي، فنزار بعد أن أنهى دراسة الحقوق بالجامعة السورية عام ١٩٤٥م التحق مباشرة بوزارة الخارجية السورية، والتحق بأول بعثة دبلوماسية له في العام نفسه إلى القاهرة وبقى بها حتى عام ١٩٤٨م، وقبل أن يترك القاهرة طبع ديوانه الثاني «طفولة نهد» عام ١٩٤٨م[1]، يقول نزار عن هذا الديوان: «في هذا الديوان ارتفع التكنيك الشعري إلى درجة عالية، وأصبحت رقابتي على الحروف من القسوة بحيث كنت أختار الكلمة بين المائة واستعرض حشود الكلمات قبل أن أمدّ يدي لالتقاط واحدة منها، هذه المسؤولية الفنية التي ربطت بها نفسي - على قسوتها - كانت بابي إلى الجديد وهي التي حفظتني من اجترار التاريخ.. وارتداء أزياء الآخرين والسطو على أرزاقهم والنبش في أوراقهم[2].

وبعد أن ترك نزار القاهرة سافر إلى تركيا عام ١٩٤٨م، ثم إلى لندن عام ١٩٥٢م، ثم إلى بكين ومدريد، وقد أتاح له العمل في السلك السياسي رؤية أوروبا كُلِّهَا تقريبًا لذلك اتسع مدى الرؤية الشعرية عنده؛ يقول نزار عن ذلك:

«وعلى لهيب الحضارات العريقة أعدتُ تكوين حروفي وتدويرها وأخذ الصلصالُ الساخن في اليد الشرقية أشكالاً جديدة، والقصيدة العربية التي كنا ننظر إليها كشكل أبدى لا يجوز اللعب به، أخذ شكلاً مرنا دون أن تتخلى عن ركيزتيها التقليديتين القافية والنغم إلا أن النغم لم يعد مدرجًا من ست عشرة نغمة، إنما أصبح صالة تعزف فيها ألوان النغمات بأساليب لا تنقصها الإجادة والإطراب»[3].

وطوال هذه الفترة لم نسمع عن أي تفوق سياسي لنزار؛ وإنما كانت هذه الفترة من أخصب فتراته الشعرية، ومن أكثرها إثارة؛ إذ كون نزار إمبراطوريته الشعرية والتي على أساسها قرر الاستقالة وتفرغ كلية للكتابة والنشر. وقد صدر له في هذه الفترة ستة دواوين شعرية هي بالترتيب «طفولة نهد» و«سامبا» و«أنت لي» و«قصائد» و«حبيبي» و«الرسم بالكلمات» إضافة إلى ديوانه الأول «قالت لي السمراء».

---

(١) شاكر النابلسي - الضوء واللعبة استكناه نقدي لنزار قباني - ص٨٣.

(٢) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص١٣٢.

(٣) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص١٣٣.

تربع نزار بلا منافس على عرش الشعر العربي الغزلي؛ فقدم خلال هذه الدواوين أكثر من مائتين وخمسين قصيدة كانت من أشهر ما قيل من شعر غنائي خلال هذه الفترة.. ومن أكثره انتشارا على ساحة العالم العربي، فلم يسبق لشاعر عربي أن وزع من ديوان واحد مائة ألف نسخة وطبع من ديوان واحد طبعات تجاوزت خمسًا وعشرين طبعة كديوان «قصائد» الذي طبع خمسًا وعشرين مرة حتى عام ١٩٨١م، فقد طبع أول مرة عام ١٩٥٦م. وهذا يعني أنه طبع مرة كل عام، وهي ظاهرة لم يألفها تاريخ الشعر العربي على مدار عصوره وأمجاده[1]. ورغم هذا أتفق تمامًا مع الأستاذ شاكر النابلسي في أن نزارًا أسقط مرحلتين هامتين من حياته، مرحلة الصبا ومرحلة الشباب ولم يشر إليهما في سيرته الذاتية، التي كتبها بنفسه، يقول شاكر النابلسي:

«وهاتان المرحلتان هما اللتان كونتا وشكلتا عجينة «نزار» الفنية والشعرية فمن خلال هاتين المرحلتين، نبتت دواوين «نزار» التي جاءت بعد عام ١٩٤٤م.

ومن هنا تأتي أهمية هاتين المرحلتين.. وبالرغم من ذلك فإننا لا نتبين أي أثر لهاتين المرحلتين اللتين سقطتا من سيرة «نزار» الذاتية.. بل إننا نلاحظ أن «نزارًا» يتعمد إهمال هذه الفترة إهمالاً يكاد يكون تامًا.. فلا يذكر يوميات طفولته، ولا يوميات صباه، ولا يوميات شبابه، لا يذكر يومياته في: «الكلية العلمية الوطنية» أيام كان صبيا.. ولا يذكر يومياته في «جامعة دمشق» أيام كان شابًا يدرس الحقوق فيها.. ولا يذكر بالتالي المكونات الأساسية لدواوينه، التي صدرت في تلك الفترة وأثنائها[2]..

ونزار عندما يهمل هاتين المرحلتين فهذا يتلاقى مع سلوكه النرجسي، فهو لا يريد أن يتحدث عن «نزار» النكرة، بل يتحدث عنه في مرحلة النجومية فقط.

مرحلة النضج الفني

ونقصد بها الفترة الممتدة من هزيمة ١٩٦٧م حتى وفاته في ٣٠ أبريل ١٩٩٨م وهي فترة شعره السياسي، فقد تفرغ نزار للشعر قبيل الهزيمة مباشرة؛ إذ اعتزل عمله الدبلوماسي في عام ١٩٦٦م، وأعتقد أنه فعل ذلك؛ لأنّه وجد نفسه ممثلاً للحكومات السورية التي تلَتْ الانفصال عن الوحدة مع مصر عام ١٩٦١م، ولم يبق بصيص أمل في إعادة هذه الوحدة مرة ثانية، ونزار من أشد الناس إيمانًا بهذه الوحدة، بل بوحدة الأمة العربية كلها، ومن ثَمَّ لم يستطع مقاومة التناقض بين عمله كممثل لحكومة انفصالية وبين معتقده الذي يقوم على وحدة أمته بأسرها، فلم يستطع نزار ممارسة عمل لا يؤمن به مهما كان بريق هذا العمل؛ لأنه لا يلتقي مع مشاعره ووجدانه ومعتقداته، فقدَّم استقالته راضيًا ليزيح عن نفسه هذا الكابوس المخيف، وتفرَّغ نزارٌ

(١) شاكر النابلسي - الضوء واللعبة، ص٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١١١، ص١١٢.

للنشر والكتابة واستقر به المقام نهائيًا في بيروت لهذا الأمر[1]، غير أنه لم يعمل كناشر عام؛ بل اكتفى بنشر شعره فقط.

وظل «نزار» غزير الإنتاج في هذه الفترة أيضًا، فأنتج خلالها عشرة دواوين شعرية غنائية بالإضافة إلى شعره السياسي الذي ضمه في مجلد واحد عام ١٩٨٣م، إلى جانب ديوان «بلقيس» وديوان «أشهد أن لا امرأة إلا أنت» وديوان «قصائد مغضوب عليها» وهو يتكون من أربعة وعشرين قصيدة سياسية تعتبر رؤية جديدة في نتاج نزار الشعري.

كما صدر له ثلاثة دواوين سياسية أخرى هي: «تزوجتك أيتها الحرية» و«الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق» و«هوامش على الهوامش». وبهذا تكون حصيلة نتاجه الشعري حتى وفاته سبعة وعشرين ديوانًا شعريًّا بالإضافة إلى بعض القصائد التي لم يضمها ديوان بعد، ومن أشهرها قصيدة «المهرولون» التي كتبها عندما هرول العرب بعد مؤتمر مدريد إلى العدو الصهيوني، وقصيدة «متى يعلنون وفاة العرب».

وفي عام ١٩٧٣م عرف الناس أن نزارًا يجيد كتابة النثر إجادته للشعر عندما بدأ يكتب في «الأسبوع العربي» اللبنانية في السياسة بأسلوب رائع وفريد، وعندما أقبل نزار على الكتابة نثرًا ووجد اهتمام القراء بذلك أصدر ستة كتب نثرية هي: الكتابة عمل انقلابي، وشيء من النثر، وقصتي مع الشعر، والمرأة في شعري وفي حياتي، وما هو الشعر، والكلمات تعرف الغضب (جزءان).

وقد طبع نزار كل أعماله النثرية والشعرية في ثماني مجلدات، المجلد الأول والثاني لشعره الغزلي في دواوينه الأولى قبل ١٩٦٧م، والثالث والرابع والسادس للشعر السياسي، أما المجلدات الخامس والسابع والثامن فكانت لكل ما كتبه نثرًا.

وكما كان نزار في فترة الشباب نجمًا شعريًّا يتفنن في غزلياته وشهواته، فقد أصبح في هذه الفترة نجمًا في الشعر السياسي؛ إذ رفع السيف مُحاربًا كل سوءات الأمة العربية، حتى وهن قلبُه، ولم يحتمل العناءَ الذي سكنه وخيَّمَ عليه، إذ خاض معارك العشق شابًّا ومعارك النضال الوطني شيخًا ولم يَعُد يحتمل أحوال أمته وما آلت إليه، فتوقَّف قلبه الكبير عن الخفقان، وانتقلت روحه إلى بارئها في الثلاثين من أبريل عام ١٩٩٨م لتطوى صفحة مشرقة من أجمل صفحات الشعر العربي، وتخسر أمتنا فارسَ الكلمة الشاعرة الصادقة، فارسًا من فرسان العشق والحب والنضال القومي.

وحيث إن هذا الكتاب مخصص لهذه الفترة من حياة نزار وشعره - مرحلة النضج الفني التي كتب فيها شعره السياسي - فإننا سنتناول شعر تلك الفترة بالتفصيل على مدار فصول الكتاب.

---

(١) غادر نزار بيروت إلى القاهرة، بعد مقتل «بلقيس» عام ١٩٨١م، ثم غادرها بعد فترة وجيزة إلى جنيف، وظل متنقلاً بين العواصم الأوروبية إلى أن توفي في لندن.

الفصل الثاني

مفهوم الشعر عند نزار

يرى نزار أن مهمة الشعر بالدرجة الأولى مهمة لصالح الشعب العربي، وهي بذلك تصبح مهمة ذات طابع تصادمي مع الحكومات العربية، ولم يكن نزار مُخترعًا لهذه المهمة، أو مؤلفًا لها، فقد أشار كثير من النقاد العرب إلى ذلك، فيرى الدكتور/ محمد مندور أن «الوظيفة الكفاحية للأدب يمكن أن تتجه نحو تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية للمجتمع[1]»، ويضيف.. لا مراء في أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورًا كبيرًا جدًا في ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية، فالبؤس المادي ذاته لا يحرك الشعوب بل يحركها الوعي به، والذي لا شك فيه أن الحركات الكبيرة التي قامت في التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية قد مهد لها الكتاب بعملهم في النفس البشرية تمهيدًا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات[2]. ومهمة الشعر الاجتماعية والسياسية ليست وليدة العصر لكنها قديمة قدم الشعر نفسه ومنها استمد الشاعر قيمته بين معاصريه، والقبائل العربية في الجاهلية كانت تحتفل بظهور شاعر فيها كما يحتفلون اليوم بتنصيب البابا.. أو تتويج إمبراطور.. أو انتخاب ملكة جمال الكون أو إطلاق رائد فضائي إلى القمر»[3]، ولا ينبغي لنا أن نعلل ذلك الاحتفال بما علله الأقدمون من «أن الشاعر كان هو الذي يحامي عن القبيلة ويجسد فضائلها ويهون من شأن أعدائها، فليست مهمة الشاعر مقصورة على مجرد كونه كلبا من كلاب الحراسة أو من كلاب الصيد لا يُكرَّمُ إلاّ من أجل الغاية العملية التي يحققها، وإذا أردنا أن نتعرف على مهمة الشاعر القديم نجد أنها كانت مسؤولية مزدوجة؛ فهو من ناحية يقدم لهذا المجتمع صورة تنتزع عناصرها من حياته اليومية وهو من ناحية أخرى يضئ للمجتمع الطريق للمستقبل، وذلك حين يكبح جماح نزواته أو يستثير حميته[4]»، وقد وعى نزار ذلك منذ الوهلة الأولى لإحساسه المفرط بأنه شاعر العرب الأول المدافع عن قضاياهم بكل أنواعها؛ يقول نزار:

«الجمهور العربي هو قدري.. كما أنا قدره - إنني لست - ولا أستطيع أن أكون - شاعرًا

---

(١) د. محمد مندور - في الأدب والنقد - دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٨م، ص١٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٣) نزار قباني، ما هو الشعر، ص١٣.

(٤) د. محمود الربيعي، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، ص٧٤.

اسكنديناڤيًا، ولا يعنيني أبدًا أن يعطيني ملك السويد جائزة نوبل.. الجائزة الكبرى يعطيني إياها هذا المواطن العربي الذي أكتب له دون أن أعرف اسمه.. تعطيني إياها أي نخلة في الصحراء تعلمت مبادئ القراءة والكتابة على يدي[1].

ومن هنا شعر نزار بحاسته الشعرية بمعاناة الجماهير العربية وانفصالها عن الحكام، فكان عليه أن يعبر عن طموحات المعذبين ويدافع عنهم أو يتغنى - كما فعل غيره - باسم السلطان، وقد انحاز للأولى مُعلنًا العصيَان على السلاطين، فهو يرى أن «العرب عربان.. عرب يحكمون وعرب محكومون، والعرب المحكومون على طيبتهم وبساطتهم لا يستطيعون أن ينتزعوا شعرة واحدة من رأس السلطان»[2].

لذلك يرى نزار ضرورة الثورة الانقلابية على كل الأوضاع العربية الراهنة، محددًا دور الأدب عامة والشعر خاصة، إذ ينبغي أن تكون كلماته انقلابية أيضًا، يقول «الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي وهو شرط لا يمكن التساهل فيه، أو المساومة عليه»[3].

إن المكان الطبيعي للكاتب العربي المعاصر هو في صفوف الانقلابيين ومهما اختلفت المواقف الوجودية بين كاتب وكاتب وتباينت الرؤى بين شاعر وشاعر.. فإن القاسم المشترك بين كل من يكتبون هو الثورة والرغبة المشتركة في تغيير جلد العالم العربي.. وتغيير دمه، هذا هو الهدف العام الذي تركض باتجاهه كل الخيول وإن اختلفت طريقة الركض.. وأسماء الجياد[4]:

نَرْفُضُ الشِّعرَ مسرحًا مَلَكيًا   مــن كراســيه يُحْرَمُ البُسَطَاءُ
نَرْفُـضُ الشِّـعرَ أرنبًا خشـبيًا   لاَ طمُــوحٌ لَــهُ وَلاَ أهْـــوَاءُ
كُلُّ شِعْرٍ مُعَاصــرٍ.. لَيْسَ فيهِ   غَضَبُ العصــرِ، نَمْـلَةٌ عَرْجَاءُ
مَا هُوَ الشِّعرُ؟ إنْ غَدَا بَهْلوَانًا   يَتَسَــلَّــى بــرقْـصـهِ الخُلَفَــاءُ
مَا هُوَ الشِّعرُ؟ حِينَ يُصبحُ فَأرًا   كِسـرَةُ الخُبزِ هَمُّــهُ.. والغِذَاءُ
وإذَا أصْبَـحَ المُفَــكِّرُ بُــوقًا   يَسْـتَوِي الفِـكْرُ عِندَهَا والحِذَاءُ
يُصْلَبُ الأنبـياءُ من أجل رأيٍ   فَلِمَاذَا لا يُصلَــبُ الشعرَاءُ؟[5]

يقول نزار أيضًا:

مَا هُوَ الشِّعْرُ إذَا لَمْ يُعلن العصيَانْ؟

---

(١) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٤٤.

(٢) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٦٦.

(٣) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص٧.

(٤) المصدر نفسه، ص١١.

(٥) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤٠٨/٣).

وَمَا هوَ الشِّعرُ إذا لَمْ يُسقِطِ الطُّغَاةَ والطُّغيَان؟
وَمَا هوَ الشِّعرُ إذا لَمْ يُحدِثِ الزلزَالَ
فِي الزمَانِ والمَكَانْ؟
وَمَا هوَ الشِّعرُ إذا لَمْ يَخلعِ التَّاجَ الذي يلبسهُ
كِسرى أنو شروان[1]؟

وإذا كان الشعر هو أداة الانقلاب المنشود فإن دور الشاعر الذي يقف خلف هذه الأداة مهم جدًّا لا سيما إذا كان هذا الشعر تصادميًّا مع قوة غاشمة؛ «فالشعر مخطط ثوري يضعه وينفذه إنسان غاضب ويريد من ورائه تغيير صورة الكون. ولا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجًا في قشرة الكرة الأرضية ولا يحدث شرخًا في خريطة الدنيا وخريطة الإنسان. وفي العصر العربي الراهن تمس الحاجة إلى شعراء هيستيريين واقتحاميين وتصادميين يتجاوزون إشارات المرور الحمراء ويضعون القنابل الموقوتة تحت عجلات القطار العتيق الذي يركبه أبو جهل وحاشيته ونسوانه... وقططه وكلابه»[2] وقد كشف نزار عن هويته تلك، يقول:

ما احترفتُ النِّفَاقَ يَوْمًا .. وشِعْري
مَا اشْتَرَاهُ المُلوكُ والأُمَرَاءُ
كُلُّ حرفٍ كتبتُهُ .. كان سَيْفا
عَرَبِيًّا، يَشعُّ مِنْهُ الضياءُ
وَقَلَيلٌ من الكَلام نَقيٌّ
وكثيرٌ من الكَلَام بغَاءُ ..
كلُّ من قَاتَلُوا بحرفٍ شُجَاعٍ
ثُمَّ ماتوا .. فإنَّهم شُهَدَاءُ[3]

وهذا ما جعل الشاعر مناهضًا لكل الأنظمة العربية بجميع ألوانها وأشكالها[4]، برغم معرفته الكاملة لما يمكن أن تسفر عنه هذه المناهضة غير أنه ينوى أن يصل إلى ما يصبو إليه مهما كان الثمن غاليا فيقول: «أنا شاعر مزروع كالرمح في الزمن العربي.. أنا أدميه وهو يدميني.. أنا أحاول تغيير إيقاعه وهو يحاول تغيير صوتي، أنا أحاول أن أفضحه وهو يحاول استئصال حنجرتي،

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٣٥.
(٢) نزار قباني - ما هو الشعر، ص٤٠.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤٠٩/٣).
(٤) انظر: فصل الحرية ضمن هذا الكتاب.

أنا أحاول تحديه وهو يحاول رشوتي، أنا رجل يصحو وينام، ويكتب على ضفاف الجرح العربي المتقيح منذ سقوط الدولة العباسية حتى اليوم، الفرق بيني وبين سواى إنني لا أؤمن بالطب العربي ولا بالسحر العربي، ولا أسمح لنفسي بالبقاء خارج غرفة العمليات أشرب القهوة وأدخن السجائر وأدعو للمريض بطول البقاء. إن غريزة الصراخ أقوى غرائزي، لذلك أرى نفسي في حالة صدام تلقائية مع (كباريهات) السياسة العربية ومع المطربين والطبالين والزمارين والحشاشين والقوالين والقوادين الذين يشربون في النهار نخب الأمة العربية، ويشربون في الليل دمها، أرى نفسي في حالة صدام يومية مع الذين يحترفون الزنا السياسي العلني على أرصفة الوطن العربي[1]، وإلى أن تُغلقَ أبواب كباريهات السياسة العربية ويستقيل مدربو الأفيال، ومرقصو القردة.. يتوجب على الشعر أن يفضح تفاهة التمثيلية ورداءة الإخراج وكذب الممثلين وأن يستمر في مطاردة هؤلاء حتى يغادروا المسرح نهائيًا[2]، وإذا كان هذا موقف الشاعر الذي لا يحيد عنه ولا يرضى بغيره بديلاً، فإن أول ما يتفجع الشاعر عليه هو تحول بعض الشعراء والكُتّاب إلى دهاليز السلطة، على حساب مصلحة العرب العليا، حيث إنه لا يوجد بين الحكام جميعًا من يطمئن الشاعر إليه، لذلك وصف الحكام بأبشع الصفات:

كُلُّهم تَضَخَمَتْ أثداؤهم
وَأصْبَحُوا نسوان[3]

فإن الحسرة كل الحسرة أن يرى الشاعر رفيق درب ومسيرة، يهوى بنفسه في قاع الانحطاط، فالشاعر هنا يحاول أن يبدأ به قبل الحاكم نفسه فهو أكثر جُرمًا منه، يقول:

لو أعطَى السُّلطَة في وطني
لقطعتُ أصابعَ من صَبَغُوا بالكلمةِ أحذيةَ الخُلفاء[4]

فعلى حد قول نزار نفسه «إن أغلب الكُتّاب العرب سيدخلون النار لأنهم غيروا جلودهم عشرات المرات، فالكُتّاب والشعراء لم يتصرفوا بوجدان الأمة، وهل يمكن أن يكون الشاعر أو الكاتب إلا وجدانًا لأمته، الآن الكاتب أو الشاعر يتبع مبدأ التُّقِيَّة فيخاف على نفسه وعلى

---

(١) انظر في ذلك قصائد - الممثلون، وعزف منفرد على الطبلة، من يوميات كلب مثقف، وتقرير سري جداً من بلاد قمعستان، لماذا يسقط مُتعب بن تعبان - ديوان قصائد مغضوب عليها - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٦م، وكذلك قصائد - الممثلون، انا يا صديقة متعب بعروبتي - الأعمال السياسية الكاملة.

(٢) نزار قباني - ما هو الشعر، ص٦٦، وانظر قصيدة: السيرة الذاتية لسياف عربي ضمن ديوان تزوجتك ايتها الحرية.

(٣) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٣٠.

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣١).

وجوده ومصدر عيشه وزوجته وأولاده[1]. والكلمة الحرة لابد وأن تخلق شعبًا حرًا يفهم دوره التاريخي والحضاري جيدًا، أما الكلمة الذليلة هي بمثابة خنجر مسموم في صدر الأمة، لأنها لا تعبر عن متطلبات الشعب لكنها ترقص في زفة السلاطين والأمراء مما يجعل الوطن والمواطنين يسيرون إلى الوراء وضد الزمن، يقول نزار في ذلك «أتوبيسات الشعر» معروفة في تاريخ الشعر العربي القديم، و«كراجات» الخلفاء تغص بألوف القصائد المنافقة التي تحولت مع مرور الزمن إلى هياكل من الشك وأكوام من الخردة، غير أن ما يدهشنا هو أن تستمر هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث حيث نلاحظ أن بعض شعرائنا قد تحولوا هم أيضًا إلى «أتوبيسات» تنحرف يمينًا ويسارًا على عواصم الوطن العربي حاملة في صناديقها الخلفية ألبسة التمثيل وأدوات «الماكياج» وقصائد تتغير عناوينها حسب مقتضى الحال ولا يمكن للشاعر أن يختار الثلج والنار معًا ولا يمكنه أن يكون في النجاة وفي الموت في الوقت نفسه، وثلاثة أرباع الكُتّاب العرب «موظفون» أميريون يكتبون وفي جيوبهم «بوليصة» تأمين ضد الفقر، والمرض والشيخوخة، والطرد التعسفي، لذلك فهم عاجزون عن أي إضراب وعن السير في أية مظاهرة، وعن توزيع أية قصيدة أو منشور سري لا يوافق عليه رب العمل، وهكذا يقف الكاتب العربي ممزقًا بين وضعه المدني «كرجل متزوج من الحكومة»، ووضعه الفتى «كرجل يشتهي خيانة زوجته - الحكومة»، ولكنه لا يستطيع التنفيذ حرصًا على مستقبل الأولاد وشرف العائلة، وإلى أن يوجد الكاتب العربي الشجاع الذي يستطيع أن يمزق ورقة زواجه من السلطة ويمارس الخيانة الزوجية ولو مرة واحدة سوف تبقى كتب الأدب لدينا بعيدة عن المنع والمصادرة تمامًا ككتب التدبير المنزلي[2]، فالشعر أعلى منزلة من هذه الهوة السحيقة التي دفن فيها، على أيدي مريديه وأربابه، لكن نزار يوضح ذلك بصورة جلية:

إذا كُنّا نَظُنُّ الشِّعرَ راقصةً.. مَعَ الأفراحِ تُستَأجَرْ
وفي الميلاد والتأبينِ تُستَأجَرْ
إذا كانَتْ همومُ الشِّعرِ يَا سادَةْ
هي الترفيه عن مَعْشُوقةِ القَيْصَرْ
ورشوةَ كُلِّ مَنْ في القصرِ من حَرَسٍ.. وَمِنْ عسكَرْ
إذا كُنّا سَنَسرِقُ خُطبةَ الحَجّاجِ.. والحَجّاجَ..
والمنبرْ..

---

(1) صحيفة الأهرام - القاهرة - بتاريخ ١٩٨٧/٢/٥م.
(2) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص١٧

ونذبحُ بعضنَا بعضاً لنعرفَ مَنْ بِنَا أشْعَرْ

فَأكْبَرُ شَاعرٍ فينَا هوَ الخَنجَرْ[1].

ونلاحظ هنا أن الشاعر تعامل مع التراث بشكل يخدم رؤيته، فهو يستخدمه بشكله المباشر، فبطولة الحجاج كانت بطولة وهمية؛ لأنها لم تُوجه إلى الأعداء، في الوقت نفسه نكلت بأوصال الأمة، صحيح أعادتها إلى وحدتها لكن على أشلاء «الزبيريين»؛ فالشاعر يستغل ذلك الموروث - سواء الحجاج بقوته أم بخطبه القوية المجلجلة - للإيحاء بالنهاية الحتمية لهذا التهريج الأدبي في قصر السلطان، وثمة ملاحظة أخرى هي حوار الشاعر في هذه القصيدة بشاعر تراثي «أبو تمام» وعند ذكر هذا الشاعر على وجه الخصوص نتذكر المجد العربي في عنفوانه، فتح «عمورية» والمعتصم العباسي، والشاعر من خلال الحوار بينه وبين أبي تمام يبرز لنا كيف كان الشعر مواكبًا للبطولات العربية وكيف كان موقف الشاعر تجاه القضية الأولى وهي «الوطنية» وكيف أصبح الشعر والشعراء في هذا العصر الجبان؟! وكيف تحول الحكام من مدافعين عن حمى العروبة والإسلام إلى أشباه موتى لا حس ولا خبر؟! يقول:

أبَا تَمَّام، دَارَ الشِّعْرُ دورتَهُ

وَثَار اللفظُ.. والقاموسُ..

ثَارَ البدْوُ والحَضَرُ

وَمَلَّ البحرُ زُرقتَهُ

وَمَلَّ جذوعَهُ الشجرُ

ونَحْنُ هُنَا

كأهلِ الكهفِ.. لا علمٌ ولا خبرُ..

فَلاَ ثُوَّارُنا ثَارُوا

ولا شُعَرَاؤنَا شَعَرُوا

أبا تَمَّام: لا تقرأ قصائِدَنا

فَكُلُّ قصُورِنَا وَرَقٌ

وكُلُّ دمُوعِنَا حجرُ[2]..

والشاعر عندما يتحاور مع أبي تمام فإنه يحذف أداة النداء للقرب الوجداني بين الشاعر

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٤٩).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٥٠).

وبينه، غير أننا نلحظ أيضًا تكرار اسم أبي تمام وكأن الشاعر يستنجد به في كل مرة، حيث يأتي اللفظ مصحوبًا بفجيعة على ما آل إليه الشعر والشعراء والعروبة والحكام، تغير كل شيء.

أبَا تَمّام: إنّ الشعرَ في أعمَاقِهِ سَفَرُ
وإبحارٌ إلى الآتي.. وكَشْفٌ لَيسَ يُنْتَظرُ
ولَكِنّا جعلنَا مِنهُ شيئًا يُشبهُ الزفّة
وإيقاعًا نُحاسيًا، يَدقُّ كأنّهُ القَدَرُ
أميرَ الحرفِ.. سامحنَا
فقد خُنّا جَميعًا مِهْنَةَ الحرفِ
وأرهقنَاهُ بالتشطيرِ، والتربيعِ، والتخميسِ، والوصفِ
أبَا تَمّام.. إنّ النّارَ تَأكلُنَا
ومَا زِلنَا نُجادلُ بعضَنَا بعضًا
عن المصروفِ والممنُوعِ من صرفٍ..
وجَيشُ الغَاصِبِ المُحتَلِّ مَمنُوعٌ من الصرفِ..
أبَا تَمّام: إنّ النّاسَ بالكلِمَاتِ قد كَفَرُوا
وبالشعراءِ قد كفروا
فَقُلْ لي أيُّها الشاعِرُ
لِماذَا شِعرُنَا العربيُّ قد يبستْ مفاصلُهُ
من التكرَارِ، واصفرّتْ سَنَابِلُهُ
وَقُلْ لِي أيُّها الشاعرُ
لماذا الشعرُ - حينَ يشيخُ..
لا يَسْتَلُّ سِكينًا وينتحِرُ[1]؟؟

وموت الشعر يأتي بعد موات الشعراء، والأخير لا يحدث إلا إذا خرجوا عن مهمتهم الأساسية، في توظيف شعرهم حسب المرحلة التي تمر بها الأمة، لاسيما الشعراء الذين يتضمن شعرهم قضايا الوطن السياسية، فعندما يرى الواحد منهم أنه «عاجز عن إقامة التوازن بين فنه وموقعه من العالم فإن عليه أن ينسحب منه فورًا، وهذا ما فعله الشاعر الفرنسي «رامبو» حين وجد أن تجارة الرقيق التي امتهنها تتنافى مع خُلقيّة الشعر فتوقف نهائيًّا عن الكتابة»[2].

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٥١، ٣٥٢).
(٢) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص١٦.

ونزار عندما يفهم دور الشعر فهو - من خلال شعره - لا يثنى على شعراء العرب، ولم نلحظ إلا التجريح فيهم، باستثناء شعراء الأرض المحتلة، ربما يكون الهم الوطني هو القاسم المشترك بينهم وبينه، ربما يكون أيضًا مصدر إعجابه بهم أنهم تصادميون مثله، فهو من خلال إعجابه بهم يعقد مقارنة بينهم وبين الذين ليس لهم هوية ولا لون:

يَا مَنْ ألوان مَحَابرِكُم
تَبْدُو كرقابِ المذبُوحِينْ
نتعلمُ منكم منذ سنِينْ
نحنُ الشعراءُ المهزومِينْ
نحنُ الغرباءُ عن التاريخِ
وعن أحزانِ المحزونينْ
نتعلمُ منكم
كيفَ الحرفُ يكونُ له شكلُ السكينْ[1].

فهوية الشعر والشاعر ضرورية، وبدون الهوية يكون الشعر والشاعر الذي لا يثور في حيز العدم، ويقول نزار في ذلك.. لا يمكنني أن أتصور شعرًا لا ينحاز إلى جانب ما.. لا يتخذ موقفًا ما.. لا يقاتل من أجل رأى ما.. لا يرفع سيفه لرفع الظلم عن إنسان ما.. إنني ضد شعر الكورس بجميع أشكاله ونماذجه.. ضد الشعر الذي تكتبه الأغنام لاسترضاء راعيها، ضد كل الشعراء الذين يقبضون مخصصاتهم الشهرية من خزانة سيف الدولة أو خزانة الباب العالي، وأنا ضد السيرك في الأدب حيث يرقص الأدباء رقصة الأفيال ويمدون خراطيمهم إلى مقصورة الحاكم ليضع فيها موزة أو تفاحة.. أو رغيفًا مُبللاً بماء الذل[2].

لذلك فإن نزارًا لا يجد من بين شعراء العربية سوى شعراء الأرض المحتلة.

فلدينا قد ماتَ الشعراءُ.. وماتَ الشعرْ
الشعرُ لدينا درويشٌ..
يترنحُ في حلقَاتِ الذِّكْر
والشاعرُ يعملُ حُوذيًّا لأميرِ القصرْ
الشاعِرُ مخصيُّ الشفتينِ.. بهذا العصرْ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٥٢/٣).
(٢) نزار قباني - ما هو الشعر، ص٥٣.

يمسحُ للحاكم معطَفَهْ
ويَصبُّ له أقداحَ الخمرْ
الشاعر خصيُّ الكلماتِ..
وما أشقَى خِصيَانَ الفِكرْ![1]..

وهذه هي وظيفة الشعر لدى نزار، وعلى مدار فصول الكتاب سنرى كيف كان مخلصًا لشعره السياسي مؤمنًا بوظيفته.



(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٥٤).

الفصل الثالث

فلسطين

- فلسطين في شعر نزار.
- العمل الفدائي.
- إجهاض الثورة الفلسطينية؟

فلسطين في شعر نزار

أول ما يلفت النظر في شعر «نزار» عن «فلسطين» هو رفضه التام لمصيرها الذي آلت إليه على أيدي المُحتل الصهيوني، فهذه الأرض وتلك الديار لم ولن تنسى أصحابها الذين ملكوها على مر الأيام والعصور.

لَنْ تَجعَلُوا من شَعْبِنَا
شَعْبَ هُنُودٍ حُمْر
فَنَحْنُ باقُونَ هُنَا
فَهذِهِ بلادُنَا
فيهَا وُجِدْنَا منذُ فجر العُمْر
فيهَا لَعِبْنَا .. وَعَشِقْنَا
وَكَتَبْنَا الشِّعرْ[1]..

ففلسطين أرض العرب الكنعانيين منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد[2] فكيف تعلن حفنةٌ من الصهاينة أنها صاحبة هذه الأرض؟! ووسط حزن عربي عام وفلسطيني خاص يجتاح النفوس والمشاعر يرى الشاعر بداية الثورة التي تجتاح الكيان الصهيوني:

للحُزنِ أولادٌ سيكبرُونْ..
للوَجَع الطويلِ، أولادٌ سيكبرُونْ..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦٧).

(٢) رجاء جارودي - فلسطين ارض الرسالات الإلهية، ص٩٣.

لِمَنْ قَتَلتُم في فلسطينَ صغارٌ سوفَ يكبَرُونْ
للأرض للحَاراتِ.. للأبوابِ.. أولادٌ سيكبَرُونْ[1]

فالعرب معروفون على مر تاريخهم الطويل بالثأر من المعتدين، فكيف يهزم القمع الصهيوني هذه الأنفس التي جُبِلَتْ على العزة والكرامة والسؤدد؟!.

وهؤلاءِ كُلُّهُم .. تَجَمَّعُوا مُنذ ثَلاثين سَنَهْ
في غُرفِ التحقيقِ .. في مراكزِ البُوليس ..
في السجُونْ
تَجَمَّعُوا كالدَّمع في العيُونْ..
وهؤلاء كُلُّهُمْ
في أيِّ .. أيِّ لحظةٍ
من كُلِّ أبوابِ فلسطين سيدخُلون[2]..

والشاعر في هذه الأبيات يظهر المفارقة والتناقض بين الإرهاب الذي تمارسه قوى الاحتلال وبين الدفاع المشروع عن الأرض العربية، وربما يكون ذلك رداً على ما ذكره بعض الباحثين الصهاينة وهو يصف اليهود بأنهم أخلاط ثائرة تبحث عن الحرية والعدل والأمان[3].

وهذا اللون الشعري لدى الشاعر إيجابي، فيه الشموخ والتحدي لبطش الصهاينة، لكن الشاعر له ملمح آخر شبيه بالبكائيات على مجد العرب، هذا الملمح من شعره يأتي مصحوباً بالأمل تارة وبالأنين الخافت والألم المُرّ تارات أخرى ويتجلى ذلك في قصيدة «القدس» حيث الشاعر يبدأ بالبكاء حتى تنتهي دموعه:

بَكَيْتُ حتى انتهت الدموع[4]..

ثم يبدأ الحزن يخيم على أرجاء القصيدة، فالقدس تحولت إلى طفلة محروقة الأصابع حتى أن الشوارع والحجارة والمآذن أخذت تحزن هي الأخرى.

يَا طفلةً جميلةً مَحْرُوقَةَ الأصابعْ
حَزِينَةٌ عَيْنَاكِ، يَا مَدينةَ البَتُولْ

---

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/١٨٣).
(٢) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/١٨٤).
(٣) Alexandre Weill. Moise et la Talmud, Paris, 1864
نقلاً عن الصهيونية العالمية وإسرائيل - د. حسن ظاظا وآخرون.
(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦١).

حزينَةٌ حجارةُ الشوارعْ

حزينَةٌ مآذنُ الجوامعْ

يَا قدسُ .. يَا مدينةَ الأحزانْ

يَا دمعةً كبيرةً تَجُولُ في الأجفانْ[1] ..

وتكرار «الحزن» في هذه الأبيات يعتبر أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطّلع على أعماقه إحساسًا وشعورًا وتصورًا.

لكن الشاعر لا يستسلم للوعة الحزن والألم، بل يبزغ الأمل من رحم الحزن والدموع:

يَا قُدسُ .. يَا مَدينتي

يَا قُدسُ .. يَا حَبيبتي

غَدًا .. غَدًا .. سَيزهرُ الليمونْ

وتفرحُ السنَابلُ الخضراءُ والغصُونْ

وتضحكُ العيُونْ

وترجعُ الحمائمُ المُهَاجرةْ

إلى السُقُوفِ الطَّاهِرَةْ

ويَلتقى الآباءُ والبَنُونْ

على رُباكِ الزاهرةْ

يَا بَلدى .. يَا بَلَدَ السلامِ والزيتُونْ[2] ..

ومع تكرار.. لفظة القدس، وما توحيه من دلالات نفسية، أتى الشاعر بستة أفعال مضارعة تدل كلها على الفرح والبهجة والعودة، وهذه الأفعال هي:

«يزهر، تفرح، تضحك، ترجع، يرجع، يلتقى»، مما يدل.. على استمرارية الأمل والتفاؤل عند الشاعر.

لكن الشاعر عندما يترك هذا الأمل جانبًا، وينظر إلى الواقع في الأرض المحتلة وما يعانيه شعبنا العربي الفلسطيني تحت الاحتلال، تبدو الصورة مخيفة ويعود الأمل سريعاً إلى قبره الأزلي.

نساءُ فلسطينَ تَكحَّلْنَ بالأسى   وفي بَيْـتِ لَحْمٍ قاصراتٌ وقُصَّرُ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦٣).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦٤).

وليمونُ يافا يابسٌ في حقُولِهِ   وَهَلْ شَجرٌ في قَبْضةِ الظُّلْمِ يُزهِرُ[1]؟

وتزداد الصورة قسوة إذا امتزج التبلد العربي تجاه «فلسطين» مع معاناة الشعب الفلسطيني، فالشاعر يعبر عن ذلك كله في لوحة شعرية واحدة ذات وجهين، الأول يعبر عن البطش الذي يقع على العرب في الأرض المحتلة:

لو يكتُبُ في يَافَا الليمون.. لأرسَلَ آلافَ القُبُلاتْ

لو أنَّ بحيرةَ طبريّا تُعطينا بعض رسائلِهَا..

لاحترقَ القارئُ والصَّفَحَاتْ..

لو أنَّ القُدْسَ لَهَا شَفَةٌ

لاختَنقَتْ في فَمِهَا الصَلَوَاتْ[2]..

والثاني يوضح رد الفعل السلبي من العرب الذين تناسوا معنى الشرف ومعنى صون العرض ودافعوا بالكلمات المبللة بدموع العار:

لو أنَّ...

وَمَا يُجدي (لو أنَّ) وَنَحْنُ نُسَافِرُ في المأساةْ

وَنَمُدُّ ليافا منديلاً طُرِّزَ بالدمعِ وبالدعَواتْ

يَا بَلَدِي الطيب يا بَلَدِي ذَبَحَتْكَ سكَاكينُ الكَلماتْ[3]

وتتجسد المأساة في نفس الشاعر ووجدانه فيدخل في حوار مع الأمل المفقود والحلم الضائع الذي أصبح مستحيلاً في زمن الموت العربي:

سَقَوا فلسطينَ أحلامًا ملونةً   وأطعَمُوهَا سخيفَ القَوْلِ والخُطَبَا

عَاشُوا على هامشِ الأحداث ماانتفضُوا   للأرض منهُوبَةً والعِرْضِ مُغْتَصَبا

وَخَلَّفوا القُدْسَ فوقَ الوحلِ عَاريةً   تُبيحُ عِزّةَ نهديهَا لِمَنْ رَغِبَا[4]..

وقد نجح الشاعر في تشخيصه للقدس التي جعلها الحكام تكشف نهديها للغادى والرائح دون أن تهتز نخوة عربية فيهم. ومع نجاح التشخيص وما يوحيه فإن هناك شاعرًا عربيًّا.. قد تعامل مع هذا الموقف بصورة أكثر ثورية وتشخيصًا فكلام نزار عن الغائبين «سقوا، عاشوا، خلفوا» ومظفر النواب يخاطب الحكام والعرب مباشرة ولا يكون الأمر عنده كما كان عند نزار قضية نهدين مباحين للجميع - بل تكون الصورة لديه أشد قسوة وجمالاً:

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٨٧).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٨٧).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٦).

(٤) المصدر نفسه، (٣/٤٣٢).

القُدسُ عروسُ عروبتكمْ
فَلمَاذَا .. لمَاذَا
أدَخلتُم كُلّ زُناةِ الليلِ إلى حُجرتهَا
ووَقَفتُم تَسترِقُونَ السمْعَ وراءَ الأبوابِ
لصرخات بَكَارتهَا
وَسَحبتُم كُلّ خناجركُمْ
وَتَنَافختُمْ شرفا
وصرختم فيهَا أن تسكُتَ صونًا للعِرْضِ
(أولاد ....)[1]
هَلْ تسكُتُ مُغتصبَةٌ[2]..

فبدل النهوض لتخليص فلسطين من دنس الصهاينة، وقفوا محاولين تبرير جريمتهم، ومظفر النواب نجح في تجسيد الانحطاط العربي وتعرية العرب أكثر من أبيات نزار - فعند نزار كانوا - أي العرب - غير متواجدين حالة استباحة نهدها، أما مظفر فقد جعلهم يقفون على الباب ينصتون إلى صرخاتها وألمها بعد أن أدخلوا عليها كل زناة الليل ثم يجمعون الخناجر لتهديدها صونًا للعرض والشرف، وهذه الصورة المرة تحمل في طياتها المرارة والألم.

ثم يعدد نزار بعد ذلك صور الانحلال الذي يمارسه العرب وفلسطين مشردة بينهم:

شردتِ فوق رصيفِ الدمعِ بَاحثةً ... عن الحنانِ ولَكن مَا وجــدتِ أبَا
تَلفّتي تَجديــنَا في مَبَــاذلنَــا ... مَنْ يَعْبُدُ الجِنْسَ أو مَنْ يَعْبُدُ الذهبَا
فَوَاحدٌ أعمتِ النُّعْمَى بصيرتَهُ ... فَللخنَى والغَواني كُلُّ مَا وهَبَا
وَواحدٌ ببحارِ النفـطِ مُغْتَسِـلٌ ... قَد ضَاقَ بالخَيْشِ ثوْبًا فارتدى القَصَبَا
وَواحــدٌ نرجسـيٌّ في سريرتِهِ ... وَواحدٌ من دَمِ الأحرَارِ قد شربَا[3]

وفي أبيات نزار رصد أمين لحالة العرب دون التغلغل فى المأساة نفسها، فهو لم يُعَرِّ العرب التعرية التى تناسب جريمتهم النكراء، فمنهم من يغتسل بالنفط، ومنهم من يرتدى الحرير، ومنهم من يشرب من دم الأحرار وهذا كله يحدث فعلاً، لكن ما هو الأثر النفسى لهذه الأبيات؟ أظن أن الأثر ضعيف فما قاله نزار هنا هو - تحصيل حاصل - فكل عربى من الخليج

---

(١) هنا كلمة سباب فضلنا حذفها.
(٢) مظفر النواب - ديوان القدس عروس عروبتكم - ديوان غير مطبوع.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢٣).

إلى المحيط يعلم ذلك جيدا، وكان على الشاعر بعد تصويره «القدس» بالعارية أن يرسل صرخته فى وجوه من عرُّوها، فما يفيد فى هذه الحالة ذكر أخطاء المتخاذلين العرب بلهجة تقريرة لا ثورية فيها، هل هو خوف نزار على حياته؟ أم أراد نزار أن يكون مُعارضاً مستأنسا لدى الحكام؟ كل هذه الاستفسارات ما زالت تبحث عن إجابة شافية، لا سيما إذا نظرنا لصرخة «مظفر» التى أرسلها فى وجه القوادين، العرب بلا استثناء، يقول «مظفر النواب»:

أصرخُ فيكُم
أصرخُ أينَ شهامتكُم
إن كُنتُم عرباً.. بشراً.. حيونات
فالذئبَةُ تحرسُ نطفتَهَا
والكلبةُ تحرسُ نطفَتَها
والنملةُ تعتزُ بثقبِ الأرض[1]..

فإنهم فى نظره لم يصلوا إلى مرتبة الحيونات التى تعتز ببنيها ووطنها، ثم يوضح مظفر العاقبة التى ستعود على أولئك المتخاذلين، فحمل القدس من السفاح سوف يطرح عليهم، بكل ما تحمله هذه الإشارة من دلالات قبيحة:

إنَّ حظيرةَ خنزيرِ أطهرُ من أطهرِكُمْ
تَتَحركُ دكةُ غسلِ الموتى
أمَا أنْتُم لا تهتزُ لَكُم قصبةْ
الآن أعريكُم
فأىُ أناسٍ أنْتُم؟
أولادَ تراخى الخيل كَفَاكُم صَخَبًا
خَلُّوهَا داميةً فى الشمسِ بِلَا قابلةٍ
ستشدُّ ضفائرها وتقئ الحملَ عَلَيكُم
ستقيء الحملَ على أبواقِ إذاعتكم
ستقيء الحملَ عليكُم بيتًا.. بيتًا[2]..

فالتمرد على الخيانة ماثل وواضح، والتهديد للمتخاذلين ظاهر للعيان، ودم الجريمة النكراء ما زال عالقًا بثياب هؤلاء، وربما تكون الصورة هنا أكثر دلالة ووضوحًا، فليس للقدس ذنب

---

(١) مظفر النواب - القدس عروس عروبتكم.
(٢) نفس المصدر.

فيما آلت إليه، فما تم لها كان على غير إرادتها، أما عند نزار فكانت القدس لا تظهر أي اعتراض على العبث بنهديها، فلم تصدر أنينا ولا لوعة وكأنها في وضع تلذذ، وهي لا تلتفت للعرب طالبة النجدة، لكنها تتلفت لتتفرج على هذا المسرح الهذلي، لكنّ مظفرًا أظهرها في صورة الثائرة التي لا تعترف بحملها غير الشرعي؛ بل تلقيه على القوادين الذين قبضوا ثمن عِرْضها الثمين.

ونزار عندما يصل إلى هذا الحد من إدانة العرب يعالج القضية بطريقته الخاصة، وهو طلبه من فلسطين أن تكف عن الاستغاثة بالأموات الـذين لا يملكون الرد الفعلي على الأعداء ولا يستخدمون ثراءهم في تحرير فلسطين بل يستخدمونه في نزواتهم ولياليهم الحمراء حتى قُتِلَتْ المروءاتُ فيهم وطمس الشرف العربي:

يَا فلسطينُ.. لاَ تزَالينَ عَطْشَى	وَعَلَى النفـطِ نامـتِ الصحراءُ
العبـاءاتُ كُلُّهَا مـن حَرِيرٍ	والليالـي رخيـصةٌ حمـراءُ
يا فلسطينُ.. لا تُنَادى عليهمْ	قَد تَسَاوى الأمـوَاتُ والأحيَاءُ
قَتَلَ النفطُ ما بِهم من سَجَايَا	ولَقَد يقتُـلُ الثَرىُّ الثـراءُ
يَا فلسطينُ لا تُنَـادى قُرَيشًا	فقُرَيشٌ ماتَتْ بِهَـا الخُيَـلاءُ
لا تُنَادِي الرجالَ من عبدِ شمسٍ	لا تُنَادى لم يبقَ إلاّ النسـاءُ[1]

وهذه السلبية من الشاعر ذات ملمحين الأول منها أن تنسى فلسطين العرب لأنهم خذلوها وهذا مكمن الخطورة وهو أساسٌ للملمح الثاني الذي يخرج من هذه السلبية وهو الكفر الخفي بكل الحكام العرب، ونقول إن هذا الأداء بملمحيه يعتبر أداء سلبيًا لأنه لم يحوِ الثورة ضد المتخاذلين كما فعل «مظفر» من ذي قبل.

ونلحظ هنا أيضًا التكرار بأداة النفي «لا» وأداة النداء «يا» ولفظة «فلسطين»، وهذا التكرار يدل على الحُرقة والألم في نفس الشاعر، وهو تكرار جهوري يناسب الموقف، فهو يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدي الغرض الشعري في الوقت ذاته.



---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٠٦).

العمل الفدائي:

يعد «نزار» من أوائل الشعراء العرب الذين يؤمنون إيمانًا مُطلقاً بضرورة القوة العسكرية المسلحة لاسترداد الحق المسلوب، لأن طلب الحقوق بالمفاوضات السلمية مضيعة للوقت ولا يؤدي إلى نتيجة فعالة لاسيما مع اليهود، لذلك فهو يبارك العمل الفلسطيني المسلح لاسترداد الحق المغتصب ولا يعترف بالمنظمات الدولية كمجلس الأمن والأمم المُتحدة، وهو محق في ذلك، فكم من قرار صدر عن مجلس الأمن أو الأمم المتحدة يطالب إسرائيل بالانسحاب من أرض العرب ومضى على هذه القرارات ما يقرب من خمسة وثلاثين عامًا ولم تعترف إسرائيل بها حتى الآن[1]. ونزار عندما يتناول هذه القضية يبرز جانبين: الأول هو الاستكانة والضعف أمام موائد الأمم المتحدة طلبا للحق المسلوب:

ظَلَّ الفلسطينيُّ أعوامًا على الأبَوابْ
يشحذُ خبزَ العدلِ من موائد الذئابْ
وَيَشتكِي عذابَهُ للخَالقِ التوَّابْ[٢]..

أما الجانب الآخر وهو نتيجة للجانب الأول، فالضعف لا يمكن أن يعيد حقًّا ضائعًا، والقوة وحدها هي التي تجيد الكلام على أصوات البنادق:

وَعندمَا
أخرجَ من اسطبلهِ حصَانَهُ
وَزَيّتَ البَارُودةَ الملقاةَ في السردابْ
أصبحَ في مقدُورهِ
أن يَبْدَأَ الحسَابْ
نَحْنُ الذينَ نرسُمُ الخريطَهْ
وَنَرسُمُ السفوحَ والهضَابْ
نَحْنُ الذينَ نبدأُ المُحَاكَمَهْ
وَنَفرضُ الثوابَ والعقَابْ[٣]..

وما دام هناك حَقٌّ عربي ضائع، وأطماع صهيونية التهمت هذا الحق بل وتريد المزيد

---

(١) صدر القرار رقم ٢٤٢ عن مجلس الأمن في نوفمبر ١٩٦٧م ولم تعترف به إسرائيل حتى الآن بالرغم من كونه قرارًا لا يعبر عن الحقوق الكاملة للشعب الفلسطيني.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٩١/٣).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٩٢/٣).

والتوسع، فهناك طريق واحد لتحرير فلسطين هذا الطريق هو فوهة البندقية، لأن السلام مع اليهود مسرحية هزلية، فهم كما أخبرنا القرآن يخلفون وعدهم في كل مرة مع أنبياء الله[1] وتدعو عقيدتهم المُحَرَّفة إلى التمسك بالقدس كتمسكهم بأبدانهم «إن نسيتك يا أورشليم فلتنسنى يميني»[2]، لذلك ينادى الشاعر الفدائيين الأبطال في كل أرجاء فلسطين:

يَا أيُّهَا الثُّوَّار..

في القُدسِ في الخليلِ..

في بيسانَ في الأغوَار..

في بَيت لَحمٍ..

حَيثُ كُنتُم أيُّهَا الأحرار..

تَقَدَّمُوا

تَقَدَّمُوا فقضيَّةُ السلام مسرحيّة

والعَدْلُ مسرحيّة

إلى فلسطينَ طريقٌ واحدٌ

يَمُرُّ من فوهةِ بُندقيَّة[3]..

ويرى الشاعر أن الفدائي هو الشاعر الحقيقي والذي ينبغي احترامه وتقديسه، فهو وحده الذي يسطُر التاريخ الحقيقي للأمة، فما يسجله من بطولات وأعمال جديرة بالاحترام، فهو عندما يجعل بندقيته تعزف لحن التحرير تموت جميع القصائد أمام هذا العزف المنفرد:

الفدائيُّ وحدَهُ.. يكتُبُ الشِّعْرَ ... وكُـــلُّ الـذي كَتَبْنَـاهُ هُـرَاءُ

إنَّـهُ الكاتبُ الحقيقيُّ للعصـرِ ... ونحنُ الحُجَّابُ والأجَـــــرَاءُ

عِندَمَا تبدأ البـنَادقُ بالعـزفِ ... تَمُوتُ القَصَائِدُ العَصْمَاءُ[4]..

فهؤلاء الأبطال هم أنبياء القرن العشرين وسط ممالك الضلال العربية، فرسالة التحرير لا تقل قداسةً عن رسالة الأنبياء؛ فالأنبياء جميعهم كانت مهمتهم تحرير شعوبهم من الضلال إلى الرشاد، ومن هنا تأتي قداسة العمل الفدائي، لا سيما إذا عرفنا أن هذا العمل الفدائي ما هو إلا رد فعل بسيط على الإرهاب الذي تمارسه القوى الصهيونية ضد الأطفال والنساء والشيوخ،

---

(١) انظر في موقف اليهود مع موسى - سورة البقرة - الجزء الثاني.

(٢) المزامير - العهد القديم، المزمور ١٣٧.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٣٠).

(٤) المصدر نفسه، (٣/٤٠٢).

فالجريمة عندهم مباحة، ويتضح ذلك بصورة أوضح عندما نتأمل الحوار الذي أجراه الأديب الصهيوني «عاموس هوز» مع شخصية سياسية ومؤثرة (على حد قوله) يقول: «إنني لا أهتم بأن يطلقوا علينا أفظع الألقاب لا يهم، فكل شئ محرم مسموح به في سبيل البقاء.. حتى طرد العرب من الضفة الغربية، فليقولوا عنا إننا نازيون.. ماذا لو قتلنا من العرب مليونًا أو حتى ستة ملايين؟. ماذا سيحدث؟. سيكتب التاريخ عنا صفحتين فقط مجللتين بالسواد، لكن ثمن ذلك سيكون عظيمًا.. سيأتي إلينا يهودُ الشتات ونصبح أمة تعدادها (٢٥) مليونًا ويأتي أدباؤنا ويكتبون روايات عظيمة عن المذابح التي ارتكبناها في حق العرب، ومشاعر الذنب التي تنتاب الجيل الجديد ويحصلون على جوائز «نوبل» مثلما فعل أدباء النازية الذين كتبوا عن الشعور بالذنب، وسوف يتودد إلينا العالم ويخطب ودنا برغم أيادينا الملطخة بالدماء، ما العيب أن يكون لكل دولة سجل إجرامي.. إن لكل دولة كبرى هذا السجل وأصبحت الآن محترمة ومتحضرة ونسيت ماضيها الإجرامي القديم»[1].

وعلى ذلك أصبح اليهودي نازيًا له ضحاياه يقتل بدلاً من أن يُقتَلَ وهكذا كانت مذابح «دير ياسين» و «كفر قاسم»؛ فالإجرام متصل ومستمر يُمَارَسُ بوحشية في الأرض المحتلة بعد ١٩٦٧م وكذلك في لبنان أثناء الغزو عام ١٩٨٢م في «صبرا» و «شاتيلا»؛ فاليهودي القاتل يرى نفسه قتيلاً في ضحيته، وهنا يستمر فعل القتل، وكأنه بذلك يهرب من صورته مقتولاً من ضحاياه وهو أمر لا يستطيع منه خلاصًا. ومن هنا نجد تفسير ذلك القهر الذي لا يجد القاتل منه فكاكًا، وهو أن يستمر في القتل كيلا يُقتَل، ومع تزايد ضحاياه يتزايد خوفه من الثأر والانتقام، وهكذا فإنه بالقتل يبرر حماية الحياة. وإذا كان الكفاح المسلح هو عقيدة الشاعر التي لا يحيد عنها فإنه يتلاقى مع منظمة «فتح» في الهدف أو السلوك:

جاءتْ إلينَا (فتح)
كوردةٍ جميلةٍ طالعةٍ من جُرح
كَنبع ماءٍ يروى صَحَارى مِلحْ[2]..

ثم يحدد الشاعر الأماكن التي يخرج منها هؤلاء الأبطال، فهم متواجدون في الأشجار والرياح والغصون، وفي كلام الرجال والأشجار وسوف يخرجون من جراح هذه الأمة بمثابة الأنبياء الذين يضمدون هذه الجراح:

---

(١) عن د. رشاد عبدالله الشامي - الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية - سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٢، يونيو ١٩٨٦م، ص١٤٩.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٤٠/٣).

يَأتونَ في الأشجارِ، والريَاحِ، والغصُونْ
يَأتونَ في كلامنَا
يَأتونَ في أصواتنَا
ويسكنُونَ اللّيلَ.. والأحجَارَ.. والأشياء
من حزننَا الجميلِ ينبتُونْ
أشجارَ كبرياء
ومن شقُوق الصَّخرِ يُولدُون
باقةَ أنبياء
لَيسَتْ لَهُمْ هويَةٌ.. لَيسَتْ لَهُمْ أسمَاء
لَكنَّهُمْ يأتونْ..
لكنَّهُم يأتونْ[1]..

وتتحول «فتح» إلى أمل خرافي خارق للعادة ينتظره الشاعر - هذا الأمل الذي يحمل في جبهته القدس وغزة، وبيسان والجليل، ويحرر كل الأرض المغتصبة عنوة، هذا هو حلم الشاعر الذي قد يخرج عن العادة أحيانًا.

يَا (فتحُ) يَا حصانَنَا الجَميلا
يَحملُ في غرّتِهِ بيسانَ والجليلا
وَغَزَّةَ والقدسَ، والطيورَ، والحقُولاَ ويحمِلُ البحَارَ في نظرته
ويَحمِلُ السهُولا[2]..

ورغم ذلك يبدو ملمحًا سلبيًّا وقع فيه الشاعر فنيًّا؛ لأنه أشعرنا بأن موقفه من المنظمة ليس موقف المشاركة والمعايشة الوجدانية، والتي يأتي الشعر مُعبرًا عنها من داخل المعسكرات ومن وسط القذائف حتى وإن لم يتواجد الشاعر في هذه المعسكرات ولم يسمع طلقات المدافع - أو من خلال دماء هؤلاء الأبطال حالة استشهادهم، فشعره أتى وصفًا تقريريًّا أشبه ببيانات الصحافة، وهو نفسه يقرر أن علاقته بمنظمة «فتح» هي علاقة القراءة عنها فقط.

حِينَ قرأنَا عنكُم كَلَّ الذي قَرأنَا
خَمسينَ قرنًا بكُمْ كَبُرْنَا[3]..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٤١، ١٤٢).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٤٤).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٤٣).

والكيان الصهيوني في كل مناسبة يصف الفدائيين العرب بالإرهابيين أو المخربين، لكن الشاعر يعيد إليهم هذه الصفات، فهم الإرهابيون منذ فجر التاريخ[1]، وما العمل الفدائي إلاّ طلب لحق ضاع في ردهات الأمم المتحدة ومجلس الأمن:

لقد سَرَقتُم وطنًا

فَصَفَّقَ العالمُ للمُغَامَرة

صادرتُم الألوفَ من بيوتنا

وبعتُم الألوفَ من أطفالنا

فصفَّقَ العالمُ للسَمَاسِرَة

وتنصبُونَ مأتَمًا

إذا خَطَفنا طائرة[2]..

وهكذا يُعلن الشاعر أن الإرهاب الحقيقي هو في تشريد الآمنين من السكان العرب وطمس الهوية الفلسطينية، وكل هذه الآثام نتج عنها الكفاح المسلح وليس الإرهاب، فالذين يطالبون بحقوقهم الضائعة بالسلاح هم أبطال حقيقيون، والكيان الصهيوني منذ قيامه في منتصف مايو ١٩٤٨م يحاول تهويد الأرض العربية وظل على هذه الحالة حتى أعلنت «فتح» بداية الكفاح المسلح في أوائل عام ١٩٦٥م، ما يزيد على عشرين سنة[3] والفلسطيني موزع في أرجاء الأرض بلا وطن:

عشرون عامًا .. وأنا

أبحَثُ عن أرضٍ وعن هويَّة

أبحَثُ عن بيتي الذي هُنَاكْ

عن وَطني المُحَاط بالأسلاكْ..

أبحثُ عن طفُولتي..

وعن رفاقِ حَارتي

عن كُتُبى.. عن صوَرِي عن كُلِّ رُكنٍ دافئٍ..

وكُلِّ مزهريَّة[4]..

---

(١) وجيه ابو ذكري - الإرهابيون الأوائل جيراننا الجدد - ص٣٠ وما بعدها.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٨٠/٣).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٨٠/٣).

(٤) كتب نزار هذه القصيدة عام ١٩٧٠م.

وإذا كان الشاعر قد أتى بمبررات العمل الفدائي فإني آخذ عليه التعامل والتفاعل مع هذه المبررات، فضياع الوطن يولد حسرة كبيرة في النفس، وجرحًا عميقًا لا يلتئم، لا يعبر عنهما، ذكريات الطفولة الوردية، والكتب والصور ورفاق الحارة، فكل هذه الأشياء - وإن كانت موحية - لم تغط الحدث الجلل وهو الكفاح لاسترداد فلسطين.

ثم تبدأ غضبة الشاعر الكبرى ضد الوطن العربي بأسره، فهم أمام خيارين أولهما أن يكونوا عربًا، وفي هذه الحالة عليهم أن يعيدوا مجد الأجداد ويتحول الوطن كله إلى أدوات تدمير للكيان الصهيوني، وأن يكون تحرير فلسطين هو الهدف الأول للعرب أجمعين، والآخر أن ينسلخوا من العروبة التي ظلموها ويشجبوا احتلال اليهود لفلسطين ويناضلون من خلف أبواق الإذاعات:

وطني
يَا أيُّها الصدرُ المغطّى بالجراحْ
وَطني
مَنْ أنتَ؟ إن لم تَنفجرْ
تحتَ إسرائيل صندوق سلاح[1]..

☆☆☆

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٢٨).

تقوم إسرائيل بتوطين يهود الشتات في أرض فلسطين العربية وتتزايد الهجرة إلى «أرض الميعاد» كما يزعمون - حتى غطت على الزيادة الطبيعية بين السكان العرب[1]، وإذا كان هذا هو الخطر الداهم فإن العرب ينبغي أن يتحولوا إلى جبهة واحدة لانتزاع «فلسطين» أو يساعدوا المنظمات الفدائية المنوطة بتحرير أرضها وشعبها ولا يرقى هذا إلى أضعف الإيمان، لكن هذه المنظمات فقدت في قتالها فيما بينها، وما بينها وبين بعض الأقطار العربية أضعاف أضعاف ما خسرته في حروبها مع إسرائيل.

وما عُرف باسم «مذبحة أيلول» يعتبر أسوأ المذابح التي تعرض لها شعب فلسطين على طول تاريخه المخضب بالدماء فقد تم قتل ١٤,٠٠٠ (أربعة عشر ألف) قتيل من الشعب الفلسطينى فى عمان والزرقاء والواحدات بالإضافة إلى ٢٥,٠٠٠ (خمسة وعشرين ألف) جريح هُدِمَتْ عليهم مستشفى «الأشرفية» التى تعالجهم، وقد تم سحب ثلاثة ألوية مدرعة وأربعة ألوية مشاة من الجبهة لقتال الفلسطينين، وتُركت على الجبهة سرية واحدة قوامها ١٢٠ (مائة وعشرون) جنديًّا فقط وعلى هدير المجزرة فر إلى سوريا ٧٤,٠٠٠ (أربعة وسبعون) ألف فلسطينى[2]، فهذه المحنة يعتبرها الشاعر مذبحة لكل شرائع السماء:

حينَ رأيتُ اللهَ.. فى عمّانَ
مذْبُوحًا..
على أيدى رجَالِ الباديَةْ
غطّيتُ وجهى بيدى..
وصحتُ: يا تاريخُ
هَذى كربلاءُ الثانيَةْ[3]..

فثمة رابط مشترك بين «كربلاء» ومذبحة «أيلول»، فكلاهما صراع غير متكافئ بين الحق

---

(١) د. حسن ظاظا وآخرون - الصهيونية العالمية وإسرائيل، ص١٧١.

(٢) انظر اعترافات - ياسر عرفات أمام مؤتمر القمة العربى الذى عقد بالقاهرة فى ١٩٧٠/٩/٢٢م ضمن كتاب - اعترافات كيسنجر - موسى صبرى، ص ١٩١،١٩٢،١٩٣، توزيع اخبار اليوم- القاهرة ١٩٨٠م.
راجع كذلك الأهرام الأعداد ٢٠٦٠٢، ٢٠٦٠٥ بتاريخ ١٩٧٠/٩/٢٣م، ١٩٧٠/٩/٢٦م؛ ففى الأولى كان عدد الضحايا فى عمان وحدها ٢٠ الفا بين قتيل وجريح، وفى الثانية إن القتلى وصل عددهم ٢٥ الف قتيل غير الجرحى والمصابين والمفقودين.

(٣) نزار قبانى - ديوان لا - الطبعة الأولى - اكتوبر سنة ١٩٧٠م، منشورات نزار قبانى، بيروت، ص١٠٣.

والباطل، وقد انتصر الباطل فى كليهما على الحق، لكن الحق وإن طُمس حينا فإنه لا بد وأن ينجلى، فقد كان لاستشهاد الحسين أثر السحر فى نفوس تابعيه أكبر من الأثر الذى اعتراهم فى حياته وعلى ذلك فالشعب الفلسطينى لا يمكن إبادته ولا تزيده المحن إلاّ إصرارًا، كما قال الشاعر محمود درويش: «نحن الضحية التى جُرِّبَتْ فيها كُلُّ أنواع القتل منذ صراع قابيل وهابيل حتى أحدث الأسلحة الأمريكية.. لكننا الضحية الأعجوبة التى لا تموت ولا تستطيع أن تموت»[1]. من كل هذه الأحداث يرسل نزار صرخته التى يعتريها الأسى والحزن، فهل الذى يقتل الثورة وهى بعد فى ثياب عرسها يمكن له أن يدعى أنه يمتُّ للعرب بصلة:

يا مُجهضِى الثورة
وهى بَعْدُ.. فى ملَابس العرُوسْ
يَا قَاتلى الربيعِ فى أوّلِهِ..
يَا سارقى الشموسْ
هَل أنتم - كما ادعيتُم - عرب
أم أنّكُم مَجُوسْ[2]..

فالشاعر هنا لا يفرق بين عبدة النار (المجوس) الذين يحملون حقدًا دفينًا على العرب منذ الفتح الإسلامى لبلادهم، وبين الذين يجهزون على الثورة المسلحة للشعب الفلسطينى، وربما هذا ما جعل الشاعر يصرح بأن العرب هم قتلة «عبدالناصر» لأنه - أى عبدالناصر - بحسه القومى لم يحتمل هذه المذبحة الرهيبة، وهذا هو الفرق بين عرب الحقيقة واليقين وبين ارتداء ثوب العروبة[3].



(١) محمود درويش - اقوال معاصرة - مجلة العربى العدد ٢٩٠ يناير ١٩٨٣م، وزارة الإعلام الكويتية، ص١٣.
(٢) نزار قبانى - ديوان لا - ص١٠٤.
(٣) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (١٥٥/٣).

الفصل الرابع

هزيمة يونيو ١٩٦٧م

- الهزيمة وأثرها.
- أسباب الهزيمة.
- الاستخدام العكسي للنفط.

الهزيمة وأثرها:

كانت هزيمة ١٩٦٧م نقطة تحول فى حياة نزار الشعرية، ونستطيع القول بأن الهزيمة أثرت على الأدب العربى شعره ونثره، فقد عصفت الهزيمة بأحلام وآمال الشعراء والكتّاب على السواء، وفقد العالم العربى أولى الحتميات وهى الثقة بالنفس، وازداد الشعور بالمرارة واليأس، ولما كان الشعراء يمتلكون رهافة الحس والمشاعر كانوا أسبق الناس تأثرًا ومعاناة، ونزار نفسه يعترف بذلك:

يَا وَطَنِي الحزينْ
حوّلتنى بلحظةٍ
من شاعر يكتبُ شعرَ الحُبِّ والحنينْ
لشاعرٍ يَكْتُبُ بالسكينْ(١)

فقد كانت هزيمة فى المشاعر قبل أن تكون ضياعًا لفلسطين كلها وهضبة الجولان وأكثر من ١٧٪ من مساحة مصر فهل يأنس الشاعر فى أهوال تلك المصيبة إلى شعر الغزل الذى تمرس عليه قرابة ربع قرن من الزمان؟! وكيف له ذلك وهو من أول يوم للهزيمة يشعر أن كابوساً مخيفاً يجثم على صدره وصدر كل عربي حتى أصبح الجميع يشعر أنه من جيل الهزيمة والمهزومين، والمتأمل فى شعر نزار قبانى سوف يرى بوضوح أن اللغة الأصيلة فى شعره هى لغة اليأس ولغة الحزن، وأن اللغة الخطابية ذات الإيقاع الرنّان قد توارت من شعره، وقد يكون أصدق شعر كتبه نزار هو شعر هذه المرحلة وقصيدة بلقيس.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٧٣).

ونزار لم يكن في هذه المرحلة باكيا على أطلال العرب، لكن على عكس ذلك تماما، فقد تحدث عن الهزيمة وعن أسبابها وعن رؤيته المستقبلية للعرب بعد يونيه ١٩٦٧م.

لقد كانت الهزيمة بمثابة الستار الذى كشف عن الوجوه الحقيقية للحكام العرب حين أُسْدِلَ في يونيه ١٩٦٧م وانتهت مسرحية الزّيف، فطالما سمعنا الحكام العرب - ولاسيما فى مصر - يؤكدون فى خطبهم نهاية الكيان الصهيونى وتحرير فلسطين وإلقاء ذلك الكيان الهش فى البحر، فى الوقت نفسه كانت القوات المصرية ترسل إلى سيناء بالجلاليب[1] دون خطة مرسومة، كل ذلك كان من أسباب الهزيمة التى رآها الشاعر:

إذا خسرنَا الحربَ.. لاَ غرابَهْ

لأننا ندخلُهَا

بكلِّ ما يملكهُ الشرقى من مواهب الخَطَابَهْ

بالعنتريَات التى ما قَتَلَتْ ذُبَابَهْ

لأننا ندخلُهَا

بنمطقِ الطبلةِ والرّبَابَهْ[2]..

وقد أعلن الشاعر كفره - ككل الوطنيين العرب - بكل الأنظمة التى تسببت فى ذلك الجرح المزمن والأزلى، فما قادنا إلى الهزيمة سوى فكر السياسيين العفن.

أنعَى لكُمْ

يا أصدقَائي اللّغَةَ القديمَهْ

والكتبَ القديمهْ

أنعَى لكُمْ

كَلامنَا المثقُوبَ كالأحذيةِ القديمَهْ

ومفردات العُهرِ، والهجاءَ، والشتيمَهْ

أنعى لَكُمْ .. أنعَى لَكُمْ

نهايةَ الفكرِ الذي قَادَ إلى الهزيمهْ[3]..

غير أن تكرار «أنعى لكم» معيب من الناحية الفنية، فالذي ينعيه الشاعر لم يمت، ولن

---

(١) وجيه ابو ذكري - مذبحة الأبرياء فى ٥ يونيه - المكتب المصرى الحديث - الطبعة الرابعة ١٩٨٨م، ص١٤٨.

(٢) نزار قبانى - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٧٥).

(٣) المصدر نفسه، (٣/٧١).

يموت فما زالت الأمة تعاني مما عانت به في الماضي بل أشد وأنكى فكيف يعبر الشاعر بالفعل «أنعى» ويكرره؟! إلاّ إذا كان يقصد موت هذه العقائد داخله هو حالة كفره بها.

ويعمد الشاعر إلى التعبير المجازى عن الهزيمة للإثارة.

كَلّفَنَا ارتجالُنَا

خمسينَ ألفَ خيمةٍ جديدهْ[1]

وليست المشكلة في الخمسين ألف خيمة ولا في اللاجئين الذين يسكنونها، ولكن المشكلة الأرض التي ضاعت وكرامة الأمة التي ذُبِحَتْ، وهذه براعة الشاعر في التعبير عن ذلك بالإيحاء دون الثرثرة التي لا تفيد ويقول أيضًا:

خُلاصة القضيّهْ

تُوجَزُ في عِبَارهْ

لقد لَبسنَا قَشرةَ الحضَارَهْ

والروحُ جَاهليهْ

بالنّاى والمزمَارْ

لا يحدثُ انتصارْ[2]

وبهذه الأبيات القلائل أعطى الشاعر كل إيحاءات التخلف الفكري والعلمي الذي تعانيه الأمة بأسرها ولكنها لا تعترف به، وهكذا يشخص الشاعر الداء جيدًا.

وتتجلى براعة الشاعر في إدانته لكل أنظمة العرب وشعوبها؛ فليس هناك متهم بالهزيمة وغير متهم.

مَا لَنَا.. مَا لنَا.. نَلُومُ حُزيرَانَ	**وفي الإثم كُلُّنَــــا شُركـــاءُ**
مَنْ هُم الأبرياءُ؟؟ نحنُ جميعاً	**حامِلـوُ عَارِهِ.. ولا استثنـاءُ**
عَقْلُنَا.. فِكْرُنَا.. هُزَالُ أغانينا..	**رُؤانَا.. أقـوَالُنَــا الجـوفَـاءُ**
نثرُنَا.. شعرُنَا.. جرائدُنَا الصفراءُ..	**والحبرُ والحـــروفُ الإمَـاءُ**
البطُولاتُ موقـفٌ مسرحـيٌّ	**ووجوهُ المُمَثّلـين طِـلاءُ**
وفلسطـــينُ بينهُم كَمَـزادٍ	**كُلُّ شارٍ يزيدُ حيـنَ يَشَـاءُ**[3]

وبرغم الجريمة وبشاعتها وإدانة الجميع بتلك الجريمة فإن أحدًا لم يعترف بجرمه، ولم يحاول

---

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٧٩).

(٢) المصدر السابق، (٣/٧٨).

(٣) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٠٢، ٤٠٣).

أن يضمد ذلك الجرح النازف الكبرياء، تسلل الجميع وأدانوا غيرهم، وأصبحت الهزيمة مسؤولية المجهول، فلا أحد في عالمنا العربي كله يعرف إلى اليوم مَنْ المسؤول عن هذه الهزيمة النكراء، ومن الذي تسبَّبَ فيها، ولا يتناسب هذا مع حجم الجرح الذي أصاب كل عربي:

وفَقدتَ يَا وطني البَكَارَهْ

لم يَكْتَرِثْ أحَدٌ

وَسُجلَتْ الجريمةُ ضد مجهُولٍ

وأُرخِيَتْ الستارهْ

ونحنُ ضاجعنَا الغزاةَ ثلاثَ مراتٍ

وشيّعنَا المروءةَ بالمراسم والطقوس العسكريهْ

ونحنُ غيّرنَا شهادتَنَا

وأنكرنَا علاقتَنَا

وأحرقْنَا ملفاتِ القضيهْ[1]

كان يمكن لهذه الأبيات أن تكون ضمن شعر المناسبات الذي يموت عشية يوم قوله، لكن القصيدة ارتفعت بالمناسبة وارتفعت عنها لتكون أنينًا في وجدان المتلقى حتى بعد المناسبة بمئات السنين، وذلك قدر الفن العظيم - دومًا - فالشاعر بعدما أعطى الهزيمة حجمها في الأبيات السابقة لم يسترسل في ذكر الضياع الذي حاق بالشرف والمال والبنين، لكنه أعطى مقابلة فنية لهذا الضياع توجب على العرب تحريك ذلك الواقع المرير إلى واقع مشرف، يقول:

لكنّنا بَاقُونَ في محطة الإذاعهْ

- فاطمةُ تُهدي والدَهَا سلامَهَا

- وخالدٌ يَسْألُ عن أعمَامِهِ في غزة.. وأين يقطنُون؟

- ونفيسةٌ قد وضَعَتْ مولُودَهَا..

- وسامرٌ حازَ على شهادة الكفاءهْ

- فطمئنونَا عنكُمْ

عُنوانُنَا المُخيّمُ التسعونْ[2]

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١١٧/٣).

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١١٧/٣).

وواضح من كلمات الأبيات السابقة أنها مباشرة لا غموض فيها، وإذا كان كثير من النقاد يعتبرون المباشرة في الشعر تجعله شعرًا سطحيًا، فليس الأمر بهذه البساطة مع نزار، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع فحسب بل يشكل واقعًا أكثر خصوبة وأعظم عطاء، والفن مهما يكن وليد عصره، فهو يضمن قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية وبقدر ما صور هوميروس واسخيلوس الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية كانا مقيدين بعصرهما وفات أوانهما، ولكن بقدر ما كشفا في ذلك المجتمع عظمة الإنسان وسجلا في شكل فني صِراعه وأشواقه.. فإن كتاباتهما تبقى حية بل ومعاصرة.. لا تزال تؤثر فينا حتى اليوم، وستؤثر في مصير الإنسان على الدوام[1].

وإذا كان الشاعر يصور مأساة واقعية فإنه لا يخرجها من شاعريتها حتى ولو أتت الألفاظ بسيطة التركيب وتلكم من أهم سمات نزار، ولا نعني ببساطة التركيب فقر الدلالة ولكن على عكس ذلك.

حربُ حُزيرانَ انتهتْ
وَضَاعَ كُلُّ شئ
الشرفُ الرفيعُ، والقلاعُ، والحصونْ
والمالُ والبنُونْ[2]

ذلك لأن ميله إلى التعبير المباشر - كما لاحظنا - بعيد تمامًا عن السطحية، فهو يبني القصيدة على أسس فنية صارمة ويستخدم عناصر تبدو سهلة يسيرة وما هي كذلك، وذلك مرجعه إلى طبيعة «نزار» الفنان الممتلئ بالعواطف والعواصف العاتية، ولكنه أبدًا لا يكرر غيره، وإذا كان شعره السابق يقترب كثيراً من النثر والاستخدام النثري للألفاظ إلاّ أنه يعرف معرفة عميقة ذلك الخيط الحريري السحري الرفيع الذي يفصل بين النثر والشعر فلا يتعداه، وإن تعداه فإنما يفعل ذلك لصالح الشعر، ولذلك فقصائده مهما اقتربت من النثر لا تفقد أبدًا روح الشعر المتألقة، والاقتراب من النثر في شعر نزار هو إحدى مهاراته الكبيرة، فهو يتبسط ولكنه لا يبدد معدنه الشعري الخالص[3].

نلمح ذلك جيدًا في تعبيره عن التمزق العربي بعد «حزيران»:

يَأتي حُزيرانُ ويذهَبُ
والفرزدقُ يغرزُ السكّينَ في رِئَتَيْ جَريرْ..

(١) ارنست فيشر: ضرورة الفن - ترجمة اسعد حليم، ص١٥ - المؤسسة المصرية - القاهرة - الطبعة الأولى، ١٩٧١م.
(٢) انظر: شاكر النابلسي - رغيف النار والحنطة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦م، ص١٤٢.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١١٦/٣).

والعَالمُ العربيُّ شطرنَجْ

وأحجَارٌ مُبعثرةٌ

وأورَاقٌ تطيرْ

والخيلُ عطشى

والقبائلُ تُسْتجَارُ ولا تُجيرْ[1]

ونلاحظ كما ذكرنا اختفاء النبرة الخطابية وعلو نغمة المرارة والتحسر؛ فالشعر السياسي الجيد هو «الشعر القابل للقراءة همسًا وليس الشعر الذي لا يصلح إلا للجلجلة على منابر الخطابة السياسية»[2]. ولننظر إلى التوجع في الأبيات التالية:

حربُ حُزَيْرانَ انتهَتْ

فكُلُّ حربٍ بعدَها ونحنُ طيِّبُونْ

أخبارُنَا جيِّدةٌ

وحَالُنَا - والحمدُ لله - على أحسنِ ما يكُونْ

جمْرُ النراجيلِ.. على أحسنِ ما يكُونْ

وطاولاتُ الزَّهرِ.. ما زَالتْ على أحسنِ ما يكُونْ

والقمرُ المزرُوعُ في سمائِنَا

مُدوَّرُ الوجهِ، على أحسنِ ما يَكُونْ[3]

وواضح ما في الأبيات من سخرية وتهكم حتى الكُتَّاب والأدباء لم يستنكروا الهزيمة، بل ظلوا - حسب المنهج الرسمي - يبررون مواقف الحاكمين المنهزمين[4]:

كُتَّابُنَا على رصيفِ الفكرِ عاطِلونْ

من مَطبخِ السُّلطانِ يَأكلُونْ

بسيفهِ الطويلِ يضربُونْ

كُتَّابُنَا مَا مَارسُوا التفكيرَ من قرُونْ

لم يُقْتَلُوا.. لم يُصلَبُوا..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٥).

(٢) شاكر النابلسي - رغيف النار والحنطة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٦م، ص١٤٣.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١١٢).

(٤) انظر في ذلك الجرائد المصرية صباح ٦ يونية ١٩٦٧م، وكلها تتحدث عن النصر المبين علمًا بأن بعض الصحفيين كانوا يقفون على حقيقة الأمر تمامًا أمثال محمد حسنين هيكل، وخرجت الأهرام في هذا اليوم تتحدث عن النصر - جريدة الأهرام، العدد ٢٩٣٩٧، بتاريخ ٦/٦/١٩٦٧م.

كُتّابُنَا يجيونَ في إجازةٍ
وخارجَ التاريخِ يسكُنونْ[1]**..**

لذلك تبدو أهمية أمانة الكلمة، فإذا تحولت إلى نفاق سياسي ضاعت كل قيم الأمة التي ينتمي إليها الكُتّاب، وهذا ما جعل الشاعر يعلن الحرب على أصحاب الكلمة في كل موقع:

لو أعطى السُّلطَةَ في وطني
لَقَلعتُ نهار الجُمعة أسنانَ الخُطَبَاء
وقَطَعْتُ أصَابعَ منَ صبغُوا بالكلمةِ أحذيةَ الخُلفَاء
وَجَلدتُ جميع المنتفعينَ بدينارٍ..
أو صحنٍ حِساء[2]

وإذا كان هذا الموقف هو موقف الشاعر الذي يدافع عنه ولا يحيد، فإنه يؤمن بضرورة القتال بالكلمات الحرة ومن يُقتَل في سبيل الكلمة فهو شهيد:

كُلُّ من قاتَلُوا بحــرفٍ شُجَاعٍ   ثُمَّ مَاتُوا.. فإنَّهـم شهــداءُ[3]

وعندما يخيم الحزن على نفس الشاعر، يعلن كفره بالموجودات كلها، فحزيران بالنسبة للشاعر خنجر في قلبه، لن يخرج إلاَّ ومعه الروح:

يُثيرُ حُزَيرانُ جنوني ونقمَتِـي   فاغتَالُ أوثاني.. وأبكي.. وأكفرُ[4]

حتى حياة الشاعر اليومية تحولت إلى النقيض، فحزن الهزيمة بدَّل متعته ألما لا يبرأ منه:

من مَلَلِي
شنقْتُ نَفْسي أمسِ في ضفائر الحبيبَة
لم أستطِعْ أن أفعلَ الحُبَّ كمَا عوَّدتُها
كَانتْ خطوطُ جسمِها غريبة
كان السريرُ بارِدًا
والبردُ كَانَ باردًا
ونهدُ من أحبُّهَا ليمونَةٌ كئيبة
بعد حُزيرانَ أضعْتُ شَهوتي

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١١٤، ١١٥).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٦١).
(٣) المصدر السابق، (٣/٤٠٩).
(٤) المصدر نفسه، (٣/٣٨٩).

سقَطتْ فوقَ ساعديْ حبيبتي
كالرايةِ المثقوبة[1]..

تقابل هذه الصورة الكئيبة والحالة النفسية السيئة للشاعر حالة الحكام العرب وخداعهم للجماهير بالخطب الرنّانة ويوم التحرير الذي طال انتظاره:

إني وارثُ الأرضِ الخَرَابْ
كُلّمَا جئتُ إلى بابِ الخليفهْ
سائلاً عن (شرم الشيخ) وعن (حيفا)
و (رام الله) و (الجولان) أهداني خِطابْ
كُلّمَا كلمتُه - جَلّ جلالُه
عن حُزيرانَ الذي صار حشيشًا
نتعاطاه صباحًا ومساءْ
واحتفالاً مثل عيدِ الفطر والأضحَى
وذكرى كَرْبلاءْ
ركبَ السيارةَ المكشوفةَ السّقفِ
وغطّى صدرَه بالأوسمَهْ
ورشاني بخطَابْ[2]

ونلحظ من الأبيات:

أن الشاعر وصلت به درجة الأداء الفني ذروته مع الاحتفاظ بالخيط الفكري في الأبيات دون علو النبرة الخطابية وتلك من الأشياء الفريدة التي تحلى بها «نزار»، وأن الشاعر يجئ إلى باب الخليفة للسؤال عن الأرض المحتلة، وأن إجابة الحاكم تتلخص في هدية للشاعر عبارة عن «خطاب»، وأن الشاعر يُحدِّثُ الخليفةَ عن «حزيران» الذي أدمناه، على حين يهتم الحاكم بمظهره وأوسمته ويركب السيارة المكشوفة كي يظهر للجميع.

وتظهر براعة الأداء في التعبير عن الحاكم بلفظ «الخليفة» لما يوحيه هذا اللفظ من عظيم المسؤولية على صاحبه وإذا اتصف بصفات غير حميدة كان اللفظ للسخرية كما في هذه الأبيات، والتعبير بـ «جَلَّ جلالُه» - الخاص بالله تعالى في هذا الموقف يبرز ما وصلنا إليه من تأليه الحكام..

وتغطية الصدر بالأوسمة في حالة الهزيمة دلالة على استهزاء الحاكم بشعبه.

---

(١) نزار قباني - الاعمال السيلسية الكاملة، (٣/٣٠٩).
(٢) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٧٦).

وجعل الخطاب في المرة الأولى - أهداني خطاب - مهدى من الحاكم، وفي المرة الثانية - رشاني بخطاب - رشوة منه دلالة على كثرة الحيل التي يلجأ إليها أولئك الذين يخونون عهدهم وأماناتهم وشعوبهم وأنفسهم، فإذا كان هذا هو الحال فالشاعر لا يملك أولاً غير الشكوى:

دمشقُ يا كنزَ أحلامي وَمرْوَحتِي　　أشْكُو العروبةَ أمْ أشكُو لكِ العَرَبَا

أدمتْ سياطُ «حُزيرانٍ» ظُهورهُمُ　　فأدمنُوهَا وباسُوا كَفَّ مَنْ ضَربَا[1]..

ولا يملك ثانيًا غير دعوة «حزيران» عامة والخامس منه على وجه الخصوص للاصطياف كي ينسى ثأره وثورته وجرحه الدامي، فبعد مرور خمس سنوات على الهزيمة أصيب الشاعر - كما أصيب العالم العربي - بحالة يأس، وأصبحت ذكرى الهزيمة تمر على الحكام العرب دون أن تهتز في رؤوسهم شعرة كرامة واحدة:

سنةٌ خَامسةٌ.. تأتي إلينَا..

حَاملاً كيسَكَ فوق الظهر.. حَافيَ القدمينْ..

وَعَلَى وجهكَ أحزانُ السماواتِ..

وأوجاعُ الحُسينْ[2]..

وفي بناءٍ فنيٍّ متميز أعطى الشاعر كل دلالات البؤس والشقاء لحزيران جاعلاً منه رمزًا للتشرد والضياع، والصيغة الفنية جديرة بالتأمل لما فيها من الحركة والتشخيص، فالشاعر يجعل «حزيران» حافي القدمين (دلالة البؤس والشقاء) ويحمل كيسه فوق ظهره (دلالة الفاقة) وينجح الشاعر في إسقاط حادثة كربلاء التاريخية نجاحًا ملحوظًا، فبالرغم من تعود الشعراء العرب على استخدام التراث لا يوجد فيهم شاعر واحد أخذ الحسين دلالة لـ «حزيران» - فيما أعلم - وثمة تشابه بين الحسين وحزيران فكلاهما له أتباع وكلاهما موجوع بأتباعه لخداعهم إياه..

ما هو موقف أتباع «حزيران» منه ومن فجيعته؟

يقول الشاعر:

سنُلاقيكَ على كُلِّ المطارات بباقات الزهُوز

وَسنَحسُو.. نَخبَ تشريفكَ.. أنهَارَ الخُمُوز

سَنُغَنِّيكَ أغانينَا.. وَنُلقِي

أكذبَ الأشعار ما بينَ يَديكْ

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢١).

(٢) المصدر السابق، (٣/٢٠٩).

وَستعتَادُ عليـنَا
مثلما اعتدنَا عليْك[1]

لم يتعلم العرب الغضب الذى يفضى إلى الثأر، وهذه هى المفارقة الفنية التى أرادها الشاعر، فأتباع الحسين خذلوه حيا لكنهم ناصروه بعد استشهاده وزلزلوا كيان «بنى أمية»، والشيعة وإلى يومنا هذا تنظم مظاهرات حزن وغضب فى ذكرى الحسين وكربلاء، أما العرب المعاصرون فنسوا هزيمة الخامس من يونية ١٩٦٧م، عشية وقوعها - هذا راى الشاعر[2] - وأصبحت تمرُّ السنون دون محاولة الثأر:

سَنَةً خامسةً..
سادسةً..
سابعةً..
ثامنةً..
تاسعةً..
عاشرةً..
ما تهم السنوات؟
إنَّ كُلَّ المُدن الكُبرى من النِّيلِ إلى شطِ الفُراتْ
مَا لَهَا ذكراةٌ أو ذكرياتْ..
كُلُّ مَنْ سَافَرَ فى التيه، نسينَاهُ..
وَمَنْ قد مَاتَ مَاتْ[3]

إن الشاعر لا يكشفَ عن واقع، لكنه يكشف عن الحزن الذى يسكنه، والمرارة التى تعتريه، ولو رجعنا إلى تاريخ هذه القصيدة (٥ يونيه ١٩٧٢م) لوجدنا أن العالم العربى قد ضاق بحكامه فى هذه الفترة التى أطلق عليها (اللا سلم واللا حرب) وأصابه اليأس والملل والرفض وقامت المظاهرات فى مصر تطالب بالثأر من العدو، فهل كان نزار إفرازا طبيعيا لشعور الأحرار فى الأمة العربية آنذاك؟ فى تصورى أنه كذلك، والذى يدل على ذلك شعره فى هذه المرحلة، فهو نوع من الثورة الخفية التى تكشف عورات الأنظمة. ولننظر إلى حواره مع «حزيران»:

سوفَ تستمتعُ بالليل.. وأضواء النيُونْ
وبرقصِ (الجيرك) و(الجاز) وأفلامِ الشذُوذْ

(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٠٩).
(٢) حديث اجريته مع الشاعر.
(٣) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢١٣).

فَهُنَا
لا نعرفُ الحُزنَ، وَلاَ مَنْ يحزنُونْ
سَوفَ تَلقَى فى بلادي مَا يَسُرُّكْ
شُقَقًا مفروشةً للعَاشقينْ
وكؤوسًا نُضِّدَتْ للشَّاربينْ
وحريمًا لأميرِ المؤمنينْ
فلماذا أنتَ مكسورُ الجَنَاحْ؟
أيُّهَا الزائرُ ذو الوجهِ الحزينْ
ولدينَا الماءُ..
والخضرةُ..
والبيضُ الملامحْ(1)

لقد أبرز الشاعر العاهات التى تشل أجسادنا، وتوقف تحركنا الطبيعى فى القضايا المصيرية، فالطبيعة العربية، والشخصية العربية وما جبلت عليه، قد خالفناها، فأصبحنا ضد قيم العرب، وفخر العرب، وشرف العرب:

أيُّها الشرقُ الذى يكتُبُ أسماءَ ضَحَايَاهُ
عَلَى وجه المَرَايا..
وَبُطُون الرَّاقصَاتْ..
مَاتهمُّ السنَوَاتْ؟
مَاتهمُّ السنوَاتْ(2)؟

وهنا نتساءل هل كانت هزيمة يونية فرصة لكل من يملك سكينا شعريا أو سياسيا أو عقائديًّا؟ وهل كان «نزار» ساديًّا حين تحدث عن جرح يونية؟ راميا سكاكينه اللامعة ورماحه الرشيقة فى الجثة العربية الهامدة بعد حرب ١٩٦٧م.

إننا لا نستطيع أن نتهم «نزارا» بالسادية، لسبب بسيط وهو - رغم فداحة الهزيمة - لم يكن الشاعر انهزاميا باكيا على أطلال الهزيمة فى كل شعره لكنه حاول أن يجعل من «يونية» ثورة عربية داخلية وخارجية، يقول:

كُن يَا حُزيرانُ انفجَارًا
فى جَماجمنَا القديمةْ
كَنِّس ألوفَ المُفردات،

---

(1) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣١١).
(2) المصدر السابق، (٣/٣١٤).

وَكَنْس الأمثالَ، والحِكَمَ القديمةْ
مَزِّقْ عباءتنَا التى بُلِيَتْ
وَمَزِّقْ جلدَ أوجُهنَا الدميمَةْ
وَكُن التغيُّرَ.. والتطُّرفَ..
والخروجَ على الخطُوط المستقيمةْ[1]

والأكثر من ذلك أن الشاعر لم يوجه حرابه إلى الجرح العربى فقط لكنه ناصر الحق العربى وقام بثورة شعرية، يستنهض الهمم والعزم ضد اليهود، وقد جعل الشاعر من حزيران بداية النصر الحتمي:

لَيْسَ حُزيرانُ سوى يوم من الأيّامْ
وَأجْمَلُ الورود، ما ينبتُ فى حديقة الأحزانْ[2]

وعندما يوجه حديثه إلى اليهود نرى شموخ العربي الرافض للواقع، الباحث دوما عن ثأره:

ما بينَنَا.. وبينكُم.. لا ينتهى بعامْ
لا ينتهى بخمسةٍ، أو عشرةٍ، ولا بألف عامْ
طَويلةٌ معاركُ التحرير كالصيامْ
ونَحنُ باقونَ على صدورِكم كالنَّقشِ فى الرُّخَامْ[3]

ويقول أيضا فى الغرض نفسه:

لن تُفْلِتُوا من يدنَا
فنحنُ مبثوثُونَ فى الريحِ.. وفى الماءِ.. وفى النباتْ
لن تُفْلِتُوا
لن تُفْلِتُوا
فَكُلُّ بيتٍ فيه بُنْدُقيَّةْ
من ضفَّةِ النيل إلى الفُراتْ[4]..

فهل يمكن لنا أن نقول إنه سادى؟! أم الأحرى أن نقول إنه شاعر عربى له طموح الشعب وفى الوقت نفسه تعتصره آلامه وأحزانه؟! يطمحُ فى تحرير الأرض، ويتمنى النصر ويحلم به، وفي لحظات أخرى يصطدم بالواقع المُرّ، فتظهر آلامه وأحزانه.

---

(١) المصدر السابق، (٣/٣٤١).
(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٨٣).
(٣) المصدر نفسه، (٣/١٨٢).
(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٧٣).

من أسباب الهزيمة:

الاستخدام العكسي للنفط العربى

لو نظرنا فى ديوان الشعر العربى لا نجد شاعرا لديه حساسية مفرطة تجاه النفط قدر ما كان لـ «نزار». وهنا لا بد لنا من الرد على بعض النقاد الذين اتهموا نزارا بأنه لا يُغنى بالمستقبل، والمستقبل هو ما يتغنى به الشعراء وسحرة الشعر لكن الحاضر ما يتغنى به سحرة السياسة.[1] وبنوا على هذا الاتهام الباطل نتيجة باطلة وهى سادية الشاعر.

لقد أدرك الشاعر أهمية استخدام النفط العربى كسلاح فعال فى المعارك الحربية بعد هزيمة ١٩٦٧م، وهو ما استخدمه العرب فى حرب ١٩٧٣م، بالفعل:

كَانَ بُوسعِ نفطنَا الدافقِ فى الصحارِى
أن يستحيلَ خِنجرًا
من لَهَبٍ ونارْ[2]

أليس ذلك قراءة لكف المستقبل النفطى؟

ورغم ذلك لم يقنع الشاعر بمستقبلية النفط؛ لأن ذلك أمر غاية فى المهانة حيث واقع الهزيمة المرة، كان يفرض عليه أن يندد بالاستخدام الخاطئ للنفط، من هنا كانت حسرة الشاعر وتفجعه ردًا على المقطع السابق:

لكنهُ...
وا خجلةَ الأشرافِ من قُريشْ
وا خجلةَ الأحرار من أوْسٍ ومن نزارْ
يُراقُ تَحْتَ أرجُلِ الجوارى[3]

وقد لجأ الشاعر إلى المجاز؛ فالنفط فى الحقيقة لايراق تحت أقدام الجوارى لكنه سبب فى الخمور والمال اللذين يرميان على أرجل الجوارى.

نعود ونقول إن الشاعر فى قصيدة «الحب والبترول» التى كتبها عام ١٩٥٨م (أى قبل الهزيمة بتسع سنوات) تنبأ بهذه الهزيمة المروعة، وصورها وكأنها حاضرة أمامه:

تَمَرغْ يا أميرَ النفطِ

---

(١) د. غالي شكري - أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩م، ص٤٠٦، وكذلك ص٣٩٩.
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٨٧/٣).
(٣) المصدر نفسه، (٨٧/٣).

فوقَ وحُول لذَاتِكَ

كَممسَحَةٍ

تَمَرَّغُ فى ضلالاتِكَ

لَكَ البترولُ فاعصُرهُ على قَدَمىْ خليلاتِكَ

كُهُوفُ الليل فى بَاريسَ قد قَتَلَتْ مروءاتِكَ

عَلَى أقدَامِ مُومسةٍ هُنَاكَ

دَفَنْتَ ثاراتَكَ

فَبعْتَ القُدسَ

بعتَ الله

بعتَ رمادَ أمواتِكَ

كَأنَّ حِرابَ إسرائيلَ لم تُجهِضْ شَقيقَاتِكَ

ولَمْ تَهدمْ مَنَازلَنَا

ولَمْ تَحرقْ مَصَاحفَنَا

وَلا راياتُهَا ارتفَعَتْ

عَلَى أشلاَء رَايَاتِكَ

كَأنَّ جَميعَ من صُلِبُوا...

عَلَى الأشجارِ فى يَافا..وفى حيفَا..

وبئر السبعِ.. ليسُوا من سُلالاتِكَ

تَغُوصُ القدسُ فى دَمِها

وأنتَ صريعُ شَهْوَاتِكَ

تَنَامُ كأنَّما المأساةُ لَيستْ بعضَ مأساتِكَ

مَتَى تَفهمْ؟

مَتَى يَستيقظُ الإنسانُ فى ذاتِكَ[1]؟

أليست هذه نشرة بما سوف يأتى من الأحداث؟ فكيف إذن يتهم الشاعر هذا الاتهام الذى

---

١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٨٧).

يُبْنَى عليه ما يُبْنَى من نتائج غير علمية، أما على المستوى الفنى فنلاحظ سهولة التراكيب اللغوية مع عمق الدلالة فيها، وأن الشاعر بعد إلى حدٍّ ما عن الخطابية، وتحول شعره هنا إلى شعر يُقْرَأ همسًا، ويكون أقرب إلى التأمل منه إلى الإنشاد. وأنه يحذر من الهزيمة قبل وقوعها بمدة كافية، وذلك يرجع لما يملكه من رؤى إنسانية وتاريخية وحضارية عميقة، أليست هذه سمات الشعر السياسى والشاعر السياسى؟.

إن نزارا لم يأت بعد الهزيمة ليلوم ويلطم ويتشفى، وإنما أتى مجروحًا بذلك الخنجر المسموم الذى مزق أعناق الأحرار فى هذا الوطن.

وإن قسا على العرب فى شعره، فإن ذلك من فرط حبه لأمته وعروبته:

وإذا قَسوتُ على العُروبــةِ مَرَّةً فَلَقَـد تضيـقُ بكُحلِهَا الأهـدَابُ

فَلَرُبَّمَا تجِدُ العـروبــــةُ نفْسَهَا ويضئُ فى قلبِ الظلامِ شِهابُ[1]

وقبل أن نتحدث عن رؤية الشاعر للواقع النفطى العربى، نوضح أثر النفط فى المنطقة العربية وقلبه لميزان الحياة، وهذا هو سبب ثورة الشاعر ضد النفط؛ فقد انقسم العرب إلى طبقات أربع حسب تقسيم ١٩٧٧م كما يلي:

الطبقة الأولى: وهى طبقة الأغنياء؛ وتضم خمس دول منتجة ومصدرة للبترول وهى: الكويت، الإمارات العربية المتحدة، ليبيا، قطر، والسعودية.

الطبقة الثانية: وهى طبقة الميسورين؛ وتضم خمس دول كذلك هى: عُمان، البحرين، العراق، لبنان، والجزائر.

الطبقة الثالثة: وهى الطبقة الوسطى؛ وتضم أربع دول هى: سوريا، تونس، الأردن، والمغرب.

الطبقة الرابعة: وهى طبقة الفقراء؛ وتضم ستة دول هى: اليمن، مصر، السودان، موريتانيا، والصومال[2].

ودول الطبقة الأولى من حيث الثراء تعتبر فى أدنى القاع من حيث نسبة مشاركة السكان ضمن قوة العمل، ومن هنا انخفض معدل المشاركة الاقتصادية[3] لهذه الدول، وأصبح لدينا داخل الأمة العربية سادة وعبيد، دول غاية الغنى وأخرى غاية الفقر، وبهذا التقسيم وتلك الفجوة اختلفت المعايير وانهار ما يسمى بالقومية العربية على الأقل على مستوى الشعوب، وكان «نزار» فى طليعة من فطنوا لذلك عندما يجد دولة فقيرة مثل مصر تخوض غمار المعارك ودولاً أخرى تخوض غمار المتع في أوروبا:

(١) المصدر السابق، (٦٤٧/٣).

(٢) د. سعد الدين إبراهيم - النظام الاجتماعي العربي الجديد - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٧٢م، ص٢٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٢٨.

تَسْتَبِدُّ الأحزانُ بي.. فَأُنَادِي   آهِ يَا مِصْرُ مِــن بَنِي قَحْطَانِ
تَاجَرُوا فيكِ.. ساوموكِ.. استَبَاحُوكِ   وباعُـوكِ كَاذِباتِ الأمَانِــي
حَبَسُوا الماءَ عن شِفَاهِ اليَتَامَى   وأراقُـوه في شِـفَـاه الغَـوَانِـي
تركُوا السيفَ والحصانَ حزينين   وَبَـاعُـوا التاريـخَ للشيطَانِ
يَشْتَرُونَ القصُورَ - هَلْ ثَمّ شَارٍ   لِقُبور الأبطالِ في الجُــولانِ
يَشْتَرُونَ النساءَ.. هَلْ ثَمّ شَارٍ   لـدمــوعِ الأطفـالِ في بيسَانِ
يَشْتَرُونَ الزوجاتِ باللحمِ والعظمِ   أيُشْـرَى الجمـالُ بالميزانِ؟
يَشْتَرُونَ الدُّنيـا.. وأهْلُ بلادي   ينكُشُـونَ التـرابَ كالـديدَانِ
أكَلَتْ مِصْرُ كِبـدَهَا.. وسوَاهَا   رَافِــلٌ بالحَرِيـرِ والطّيْلسَانِ
يَا هَوَانَ الهوَانِ.. هَلْ أصْبَحَ النفطُ   لَديْنَـا.. أغلى من الإنسَــانِ[1]

وهذا هو السبب الأول في ثورة «نزار» ضد النفط لخروجه عن المسار الطبيعي الذي يؤدي إلى وحدة العرب:

والعَالَـمُ العربـيُّ يجزنُ نفطَهُ   في خِصيَتَيْهِ.. وربُّكَ الوَهّـابُ
والناسُ قبلَ النّفْطِ أو من بعدِهِ..   مُسْتنزفُــون، فسادةٌ ودوابُّ[2]

وكان ينبغي أن تستغل الثروة النفطية في تقدم ورفاهية البلاد، فهناك بلاد ليست منتجة للنفط ولا مصدرة له وهي أكثر تقدمًا من كل الدول العربية مثل الصين التي دخلت حيز الدول الكبرى، وإسرائيل وباكستان اللتين دخلتا العصر النووي والعرب ما زالوا خارج خارطة الزمان والمكان، وهم أشبه بسفيه يمتلك ثروة هائلة من الأموال لكنه لا يحسن استخدامها.

لَمْ تُغَيِّرْ حَضَـارةُ النفطِ ظفرًا   من أظـافـرنَـا.. ولا إبهَامَا
قَد حَبِلْنَا بالنفطِ.. دونَ زَوَاجٍ   وَوضعنَا بعد المَخَاضِ سُخَامَا[3]..

وماذا فعلنا بثرواتنا أمام الجيوش الصهيونية التي اجتاحت لبنان؟ هل سخرنَا البترول والسلاح لنجدة بلد عربي تعرض للغزو؟! أمام هذا التراخي وتلك البلادة كتب «نزار» في أواخر عام ١٩٨٤م قصيدة بعنوان «آخر عصفور يخرج من غرناطة» وصف فيها النفط العربي بالنفط المنوي:

النفطُ يستلقى سَعيدًا تَحْتَ أشْجَارِ النُّعَاسِ،

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٨٢).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٤٣).
(٣) المصدر نفسه، (٣/٤٨٢).

وبَيْنَ أثداء الحريم..
هَذَا الذي قَد جَاءَنَا..
بثيَاب شَيْطَانٍ رَجيمْ..
النفطُ هَذَا السائِلُ المنوىُ..
لا القوميُ..
لا العربيُّ..
لا الشعبيُ..
هَذَا الأرنبُ المهزُومُ في كُلِّ الحروبْ
النفطُ مَشْرُوبُ الأباطرة الكبَارْ
ولَيسَ مَشْرُوبَ الشعُوبْ
كَيْفَ الدخولُ إلى القصيدةِ يا تُرى؟
والنفطُ يَشْرى
ألفَ منتجع (بماربيًا)[1]..
ويَشْرى نصفَ باريسٍ..
وَيَشرِى نصفَ مَا في (نيس) من شَمْسٍ وأجْسَادِ
وَيَشْرى ألفَ يَخْتٍ في بحار الله..
يَشْرى ألف امرأة بإذن الله..
يَشْرى ألفَ غَانيةٍ لعُوبْ..
لكنَّهُ
لاَ يَشْتَرِى سيفًا لِتَحْرِيرِ الجنُوبْ[2].

والنفط لعب دورًا هامًا في الممارسات الشخصية للنفطيين العرب، إذ سارعوا إلى الدول الغربية، لا ليأخذوا عنها الحضارة والتقدم العلمي والتكنولوجيا الحديثة، ولكن لشرب الخمور والرقص في باراتها، في حين تعاني دول إسلامية من وطأة الفقر والمجاعة والاحتلال.

ها هُمْ بنو تَغْلِب في (سُوهُو)

---

(١) قرية سياحية في الجنوب الاسباني، اندلسية الاصل، وترد في المصادر القديمة تحت اسم ماربيلا، وهي منتجع اغنياء النفط العرب في الصيف.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٨٧.

وفي (فيكتوريا)..
يُشمِّرُونَ ذَيْلَ دشداشَاتِهِمْ
ويرقُصُونَ الجاز[1]

وبدلاً من تسخير النفط في صالح القضايا العربية، أصبح النفط هو الذي يسخر الإنسان العربي الذي أصبح عابدًا لذاته وغرائزه، كما أن جميع القتلى العرب في جميع الحروب التي خاضها العرب ماتوا بأسلحة أمريكية، فهي العدو الأول للعرب، وما إسرائيل سوى السوط لهذه الدولة الغاشمة، ومع ذلك فإن بترول العرب يتدفق إليها دون انقطاع وكذلك رؤوس الأموال العربية، إن أمة بهذه الحالة جديرة بالرثاء لحالها:

هَجَمَ النفطُ مِثْلَ ذئبٍ عَلَيْنَـا   فارتمينَـا قَتْلَـى عَلَى نَعْليـهِ
وَقَطَعْنَا صَلاَتَنَا.. واقتنعنَـا   أنّ مجدَ الغَنيِّ في خِصْيَتَيْـهِ
أمرِيكَا تُجَرِّبُ السـوطَ فينَـا   وَتَشُدُّ الكبيرَ من أُذُنَيْـهِ
وتَبِيعُ الأعـرَابَ أفـلاَمَ فيديُو   وتَبِيـعُ الكُـولا إلى سِيبَوِيْـهِ
أمرِيكَـا رَبٌّ.. وألـفُ جَبَانٍ   بيننَـا راكِـعٌ على رُكْبَتَيْهِ[2]

لهذا يعز على الشاعر أن يرى العرب ترتمي في أحضان قاتليهم، لا سيما الدول النفطية التي تربطها بأمريكا علاقات قوية ليس قوامها التوازن والصداقة ومنفعة الشعبين العربي والأمريكي، لكنها تقوم على امتصاص بترول العرب وجعلهم تابعين غير شرعيين لأمريكا أو بالأحرى تابعين من الدرجة العاشرة.

يا سادتي.. إنّ المُخَطَّطَ كُلَّهُ من صُنع أمريكَا
وبتْرُولُ
الخليج هو الأسَاسُ، وكُلُّ مَا يبقَى أمُورٌ جَانبيّةٌ[3]

وهذه النعمة تحولت إلى نقمة، ونسينا القضية الأولى للعرب جميعًا وهي «فلسطين»، وإن أقصى ما يطالب به العرب انسحاب الكيان الصهيوني إلى ما قبل هزيمة يونية ١٩٦٧م، ولكن العرب يطلبـون فلسطين مـن فوق صـدور محظياتهم وعلى صوت أقداح النبيذ، لقد تحول النفط إلى أداة لقتل كل المروءات العربية:

---

(١) الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٨٩).
(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٥.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٣).

يَا فلسطينُ.. لاَ تَزالينَ عَطْشَى   وعَلَى النفـطِ نَامَتِ الصحراءُ
يَا فلسطينُ.. لا تُنَادي عليهمْ   قد تَساوى الأمواتُ والأحياءُ
قَتَلَ النفطُ ما بهم من سَجَايَا   وَلَقد يَقْتُلُ الثـرىُ الثـراءُ
يَا فلسطينُ.. لاَ تُنادي قُريشاً   فقريشٌ مَاتَـتْ بهـا الخُيـلاءُ
لا تُنَادي الرجالَ من عبدِ شمسٍ   لا تُنَادي لم يَبْقَ إلاّ النِّسَاءُ[1]

وما دام النفط تحول إلى مجرم وقاتل للقيم العربية وأصبح تواجده في أماكن اللهو والمجون، وقد ترك ساحة الجهاد ودعها إلى غير رجعة، فإن الشاعر لا يجد بُدًّا من التمني بزوال ذلك العار الذي حل علينا ألا وهو النفط:

يَا بَلَدي الطيبَ.. يَا بَلَدي
لو تنشفُ آبارُ البترول، ويبقى الماءُ
لو يُخصَى كُلُّ المنحرفينَ..
وكُلُّ سماسرة الأثداءِ[2]..

وهذا يعود إلى رغبة الشاعر في العودة إلى التراث المشرق والبعد عن زيف الحضارة وقشرتها الخادعة التي انغمسنا فيها:

لَوْ أملكُ كرباجًا بيدي..
جَرَّدْتُ قَيَاصرةَ الصحَراءِ من الأثوَابِ الحَضَرِيَّة
وَنَزَعتُ جَميعَ خَوَاتمهمْ
وَمَحَوتُ طِلَاءَ أظافِرهمْ
وَسَحَقتُ الأحذيةَ اللمَّاعةَ..
والسَاعَاتِ الذهبيَّة..
وأعَدْتُ حَلَيبَ النُّوقِ لَهُمْ
وأعَدْتُ سرُوجَ الخَيْلِ لهُمْ
وأعدتُ لهُمْ
حَتّى الأسماءَ العربيّة[3]..

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٠٥).
(٢) المصدر السابق، (٣/٢٢٤).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٢٥).

الفصل الخامس

مأساة لبنان

- حرب لبنان الأهلية.
- الشاعر والمأساة.
- حلم الشاعر ومستقبل لبنان.

حرب لبنان الأهلية:

تعتبر مأساة لبنان مأساة العرب أجمعين، فلم تعد النزعات - العرقية والدينية والسياسية - المانع الذي يفصل بين البلاد العربية فقط، بل أصبحت تمزق الشعب الواحد والبلد الواحد لصالح العدو الرابض في قلب الأمة.

فلبنان منذ عام ١٩٧٥م حتى عام ١٩٩٠م لم يعرف السلام ولا الهدوء، بل أصبح بلدًا ممزقًا تنفجر فيه الحروب الصغيرة في كل مكان وفي أية لحظة من لحظات الليل أو النهار، والإنسان يعيش فيه بالصدفة ويموت بالصدفة ولا ضمان له في حياته ولا كرامة له في موته، فالإنسان يموت في الشارع أو في غرفة نومه أو على المقهى أو في مكتب عمله أو على باب داره:

بَيرُوتُ تقتلُ كُلَّ يَوم واحدًا مِنَّا
وتَبْحَثُ كُلَّ يوم عَنْ ضحيَّهْ
والموتُ في فنجانِ قهوتِنا
وفي مفتَاح شقَّتِنَا.. وفي أزهَار شُرْفَتنَا
وفي ورقِ الجرائدِ.. والحروفِ الأبجديَّهْ
هَا نَحنُ يا بلقيسُ.. ندخلُ مرةً أخرى لعصر الجاهليَّهْ
هَا نَحنُ ندخلُ في التَوحُّشِ، والتخلُّفِ، والبشاعةِ والوضاعهْ
ندخلُ مرةً أخرى عصورَ البربريَّهْ
حيثُ الكتابةُ رِحلةٌ بينَ الشَّظيَّةِ.. والشظيَّهْ[1]

---

(١) نزار قباني - قصيدة بلقيس، ص٣ - ١٦.

وقد أخذت بيروت، ملمحين في شعر نزار السياسي، الملح الأول ملمح «القاتلة»، وقد ظهر هذا الملمح في شعر «نزار» إثر مقتل «بلقيس» الراوي زوج الشاعر نفسه تحت أنقاض السفارة العراقية في بيروت، ومن هنا حوّل نزار استشهادها إلى قضية كبرى لا على الصعيد الأدبي ولكن على الصعيد السياسي، لقد تحوّلت بلقيس إلى زعيمة كبيرة للمعارضة عاشقة لبيروت والعروبة، لكن بيروت تحوّلت إلى قاتل محترف:

وبيروتُ.. التي قَتَلَتْكِ.. لا تدري جريمتها
وبيروتُ.. التي عشقتْكِ تجهلُ أنها قَتَلَتْ
عشيقتهَا
وأطفأتِ القَمَرْ[1]

وإذا كانت بلقيس هي العاشقة لبيروت والمعشوقة منها في الوقت ذاته، وأن بيروت هي القاتلة، فهذا يؤكد بداية النهاية للعرب فهم قتلوا - إذ قتلوا بلقيس - اللغة كمادة للحوار فيما بينهم وحلّتْ محلها القذائف:

قَتَلُوكِ في بيروتَ مثل أيِّ غزالةٍ
من بعدَمَا قَتَلُوا الكلامْ
بلقيسُ ليستْ هذه مرثيَّةً
لكنْ على العَرَبِ السلامْ[2]

وقد أفلح الشاعر في إخراج الحزن على بلقيس من إطاره الخصوصي؛ ليصبح حزنًا يمتد من الخليج إلى المحيط بدلاً من التفجع والبكاء والإبكاء، وليتحول إلى إعلان سياسي مستنفر للغضب.

بلقيسُ...
إنَّ قَضَاءَنَا العربيَّ أن يغتَالَنَا عَرَبٌ
ويأكُلَ لحمَنَا عَرَبٌ
ويَبقُرَ بطنَنَا عَرَبٌ
ويفتَحَ قَبْرنَا عَرَبٌ
فكيفَ نفرُّ من هذا القَضَاءِ؟
فالخِنْجَرُ العربيُّ.. ليسَ يُقيمُ فرقًا

---

(١) نزار قباني - قصيدة بلقيس، ص٢٨.

(٢) نزار قباني - قصيدة بلقيس، ص١٨، ١٩.

فِيَ أعناقِ الرجالِ.. وبينَ أعناقِ النساءْ

بلقيسُ:

إنْ هم فجَّروك.. فعندنَا

كُلُّ الجنائز تبتدى فِي كَرْبَلاءْ

وتنتهى فِي كربلاَءْ[1]...

ويلوح الشاعر بكربلاء حيث القاتل عربي والمقتول عربي أيضًا. وفي القرن العشرين تتكرر المأساة التاريخية «كربلاء»، وإذا تطور العالم كله شرقه وغربه فنحن ما زلنا بعقلية العشيرة، ولذلك فإن الضحايا في بيروت كلما كثر عددهم دلل على حتمية التغيير، أو الهلاك:

بلقيسُ أيَّتُهَا الأميرهْ

ها أنتِ تحترقينَ في حرب العشيرة.. والعشيرَهْ[2]

هَا نحنُ نسألُ يَا حبيبَهْ

إنْ كان هذا القبرُ قَبْرَكِ أنتِ

أم قَبْرَ العرُوبَهْ[3]..

وأمام هذا التخبط، وتلك الأحداث الجسام، نكون قد انفصلنا عن تاريخنا العريق، فإننا الآن ننتمي له إذا كان ذلك التاريخ صحيحًا، وهذا ما جعل الشاعر يتساءل:

فَهَلْ البطولةُ كِذْبَةٌ عربيَّةٌ

أم مثلنا التاريخُ كاذبْ[4]

وما يحدث في لبنان من قتل، وتدمير، استطاع الشاعر أن يجسده من خلال «مقتل بلقيس» تجسيدًا مُذهلاً، إذ ركز الشاعر على التناقض الحاد الذي يعترينا كعرب، لدرجة أننا أصبحنا لا ننتمي إلى الإنسانية في شيء.. والشاعر على حق في ذلك، لأن القتل والتدمير بين أبناء الوطن الواحد يعتبران من سمات الأمم المتخلفة.

حَتَّى العيونُ الخُضْرُ.. يَأكلُهَا العَرَبْ..

حَتَّى الضفائرُ.. والخواتمُ.. والأساورُ

والمرايَا.. واللُّعَبْ[5]

---

(١) نزار قباني - قصيدة بلقيس، ص٤٢ - ٤٤.

(٢) نزار قباني - قصيدة بلقيس، ص٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٤١.

(٤) المصدر نفسه، ص٧.

(٥) المصدر نفسه، ص٥٣.

حتّى الكواكبُ.. والمراكبُ.. والسُّحُبْ
حتّى الدفاترُ.. والكُتُبْ
وجميعُ أشياء الجمالِ جميعُهَا
ضِدّ العَرَبْ[1]..

ويقول أيضًا:

سأقُولُ في التحقيق:
كيفَ أميرتي اغتُصِبَتْ
وأقولُ:
كيف تقَاسَمُوا الشَّعْرَ الذي يجرى كأنهارِ الذّهَبْ
سَأقُولُ في التحقيق:
كيفَ سَطَوْا على آياتِ مُصْحَفها الشريف
وأضرمُوا فيه اللَّهبْ[2]
هَلْ موتُ بلقيسٍ هو النصرُ الوحيدُ بكُلِّ تاريخِ العَرَبْ[3]؟.
سأقول في التحقيق:
إنَّ اللصَّ أصبحَ يرتدى ثوبَ المُقَاتِلْ
وأقولُ في التحقيق:
إنَّ القائدَ الموهوبَ أصبحَ كالمُقَاوِلْ
هذا هو التاريخُ يا بلقيسُ
كيف يُفَرّقُ الإنسانُ ما بينَ الحدائقِ والمَذابِلْ[4]؟.

أما الملمح الآخر في شعر نزار فهو «بيروت المقتولة». وهذا الملمح ينقسم بدوره إلى شقين: الشق الأول فيه اغتنام الصهاينة لهذا التناحر في لبنان واجتياح أراضيه ودخولهم بيروت في ٥ يونية ١٩٨٢م تيمنًا بنصرهم الساحق على العرب في يونية ١٩٦٧م وتم لهم ذلك بسهولة ويسر، أما الشق الآخر هو مسؤولية العرب أجمعين عن ذبح لبنان، وتمزيقه.

الشق الأول:

في ظل الموات العربي - ولا نقول السلبية - واجه الشعب الفلسطيني والشعب اللبناني -

(١) المصدر نفسه، ص٥٤.
(٢) نزار قباني - قصيدة بلقيس، ص٦٤، ٦٥.
(٣) المصدر نفسه، ص٦٦.
(٤) المصدر نفسه، ص٩، ١٠.

وهما أصغر شعبين من شعوب العرب عددًا - أكبر عدو للعرب عدة وقوة وصلفًا ولم يتحرك أحد لإنقاذ هذين الشعبين، مما كان له الأثر المفجع في نفوس العرب المحكومين، وجعل شاعرًا كبيرًا كالدكتور «خليل حاوي» ينتحر نتيجة لذلك، فهي ليست مأساة «خليل حاوي» وحده ولا الشعراء وحدهم لكنها مأساة أمة بأسرها[1].

يقول نزار:

بيروتُ أرملةُ العروبةِ
والحواجزِ
والطوائفِ
والجريمةِ والجنُونْ
بيروتُ تُذْبَحُ في سريرِ زِفَافِهَا
والناسُ حولَ سريرِهَا مُتفرجُونْ
بَيروتُ تنزفُ كالدجَاجةِ في الطريقْ
فَأينَ فرُّ العاشقُونْ؟
بيروتُ تَبْحثُ عن حقيقتِهَا
وتبْحثُ عن قبيلتِهَا
وتَبْحَثُ عن أقَاربِهَا
ولَكنْ الجميعَ مُنَافقُونْ[2]..

وفي الوقت الذي أخذت فيه دبابات العدو حرية التجول في لبنان، وصوبت نيرانها في كل بيروت، وقف العرب بين متناس لهذه المأساة وبين شعارات كلامية لا تنقذ الأطفال والنساء العرب في بيروت، وقد نجح نزار في تصوير ذلك فنيًا:

سَامحينَا..

إنْ تركناكِ تُموتينَ وحيدَهْ

وتَسللْنَا إلى خَارجِ الغُرفةِ نبكي كجنُودٍ هاربينْ

سَامحينَا

إنْ رأينَا دَمَكِ الورديَّ يَنْسَابُ كأنهَارِ العقيقْ

---

(١) رجاء النقاش - مأساة لبنان ومأساة الشاعر المنتحر - مجلة الدوحة، العدد ٨٠، اغسطس ١٩٨٢م، ص٩.
(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٨٣.

وتَفرّجنَا على فِعْل الزِّنَا..

وبَقينَا سَاكتينْ

آهِ.. كم كُنَّا قَبيحينَ، وكُنَّا جُبنَاء..

عِندَما بِعنَاكِ يا بيروتُ، في سوقِ الإماء

وحَجَزْنَا الشقَقَ الفخمةَ في حَيِّ (الإليزيه) وفي

(مايفير) لَنْدَنْ

وَغَسَلْنَا الحزنَ بالخمرةِ، والجنسِ وقاعاتِ القمارْ

وتَذَكَّرنَا على مائدة الرُّوليتِ - أخبَارَ الدمَارْ

وافْتَقَدْنَا زَمَنَ الدِفلَى بلُبنَانَ..

وعَصْرَ الجُلَّنار..

وَبَكَينَا مِثْلَمَا تَبْكِي النساء[1]..

والشاعر يطلب من بيروت السماح والعفو عن العرب وفي ذات الوقت يعترف الشاعر بالقبح الذي علا وجوهنا والجبن الذي تسرب في أنسجتنا وما نتج عنهما من رخوة وردة، والمقابلة بين طلب العفو والإقرار بالذنب صورة جيدة في الإبداع الفني؛ إذ توحى بالمرارة والألم في داخل الشاعر وبالتالي داخل كل عربي مخلص؛ لأن موت لبنان ما هو إلا موت للعرب كلهم:

إنْ يَمُتْ لُبنَانُ.. مِتُّمْ مَعَــهُ	كُلُّ مَنْ يقتُلُهُ كَانَ القَتِيـــلَا
كُلُّ قُبْحٍ فيه، قُبْحٌ فِيكُـــمُ	فأعيدُوهُ كَمَـا كَـــانَ جَمِيـــلا
كُلُّ مَا يَطلُبُه لُبنــــانُ مِنْكُمْ	أنْ تُحِبُّوهُ.. تُحِبُّـوهُ قَليلا[2]..

وأثناء تلك الظروف الصعبة تستطيع القوى الصهيونية تجنيد جيش لبناني يحارب لصالحها في «جنوب لبنان» بقيادة العميل «سعد حداد» ومن بعده «أنطوان لحد»؛ إذ تنكرا للعروبة والعرب، ومما يزيد الأمر سوءًا قيام مجموعة من الشعراء بالدعوة إلى الجيش العميل والانسلاخ من الجسد العربي، وفي ظل هذه الغياهب وقف الجنوب اللبناني في وجه كل هذه العوامل

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦١١، ٦١٢).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٢٨).

والقوى يعلن عروبته كل يوم؛ بل جعل بقاء الصهاينة فيه مُستحيلاً، وكذلك الجيش العميل التابع لهم، مما جعل الشاعر يقود لـ «جنوب لبنان» قصائد طويلة.

يقول نزار:

سميتُكَ الجنُوبْ
يَا لاَبسًا عباءَةَ الحُسَينْ
وَشَمسَ كَرْبلاَءْ
اسمحْ لَنَا..
بأنْ نَبُوسَ السّيفَ فِي يديكْ
اسمحْ لَنَا
أنْ نَعْبُدَ الله الذي يُطِلُّ من عَيْنَيكْ
يَا أَيُّها المَغْسُولُ فِي دِمائِهِ كالوردةِ الجوريّهْ
أنْتَ الذي أعطيتَنَا شهادةَ الميلادْ
ووردَةَ الحُريّهْ[1]..

والشاعر فيما سبق استخدم «كربلاء» رمزًا للتناحر وهنا يستخدمها رمزًا للبطولة والفداء، إذ تبدو كربلاء هكذا، فمن ناحية المعركة بين الحسين - رضى الله عنه - وجيش يزيد، تعتبر تناحرًا، أما من ناحية خوض الحسين نفسه المعركة وهو يعرف النتيجة فهذه هي البطولة والفداء، وإذا كان شعب الجنوب اللبناني ارتدى عباءة الحسين، فإن العرب كل العرب خذلوه كما خُذِلَ الحسين، لكن الجنوب أعطانا - نحن العرب - درسًا في البطولة الفردية، فلولا هذه البطولات النادرة لم ينسحب جيش الصهاينة من لبنان أبدًا، عندما شعر بفداحة الخسارة فآثر السلامة:

لَوْلاكَ ما زلنَا على عبادةِ الأصنامْ
لَوْلاكَ كُنَّا نَتَعَاطى عَلَنَا
حَشيشَةَ الأحلامْ
اسْمَحْ لَنَا بأن نَبُوسَ السَّيفَ فِي يديكْ
اسْمَحْ لَنَا أن نَجْمَعَ الغُبَارَ عن نَعْلَيكْ
لَوْ لَمْ تَجئ يا سيّدِي الإمامْ..
كُنَّا أمام القائد العبريِّ
مَذبُوحِينَ كالأَغنامْ[2]..

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٥٩.
(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٦٦.

وبذلك أثبت الجنوب اللبناني أنه مصدر الخصب في أعوام الجدب والخراب:

يا سيّدَ الأمطَارِ والموَاسِمْ

يَا ثورةً شعبيةً تحملُ في أحشائهَا التوائمْ

يَا سيّدَ الأسيَادِ، يَا ملحَمَةَ الملاحمْ[1]

ولم يترك الشاعر العرب الذين تركوا الجنوب وحده يتحمل قدره، في وجه قوة عسكرية مجهزة بأحدث الأسلحة، وتتمتع بقدر كبير من البطش والإرهاب واللا إنسانية.

سيذكرُ التاريخُ يومًا قريةً صغيرةً

بينَ قُرى الجنُوبْ

تُدعَى (مَعْركَهْ)

قَدْ دافعتْ بصدرهَا

عن شرف الأرض، وعن كرامةِ العروبهْ

وحولها قَبائِلُ جَبَانَةٌ

وأمّةٌ مُفَكّكَهْ[2]..

والشاعر يلجأ إلى الحوار مع البطل (الجنوب) ويحذره أن يرتد إلى ما يُسمى بالعرب، فإنهم غير موجودين، وليست لهم هوية، فقد اندثر العرب من زمن بعيد، رضوا لأنفسهم أن يدفعوا الجزية عن يد وهم صاغرون، وقبلوا المهانة وهم غير عرب الأمس الذين سطروا بشجاعتهم سجلاً مشرفًا:

يَا أيُها السيفُ الذي يلمعُ بينَ التبغِ والقصبْ

يَا أيُها المُهرُ الذي يصهلُ في بريّة الغضبْ

إيّاكَ أن تقرأ حرفًا من كتاباتِ العَربْ

فحربُهُمْ إشاعَةٌ

وسيفُهُمْ خَشَبْ

وعِشقُهمْ خيانَةٌ

ووعدُهُمْ كَذِبْ

إيّاكَ أنْ تسمَعَ حرفًا من خطاباتِ العَرَبْ

فكُلُّهَا نحوٌ.. وصرفٌ.. وأدبْ

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٠.

وكُلُّهَا أضغاثُ أحلامٍ، ووَضلَاتُ طَرَبْ
لا تَستَغِثْ بمازنٍ أو وائلٍ أو تَغلبِ
فليسَ في معاجمِ الأقوامِ
قومٌ اسْمُهُمْ عَرَبْ[1].

فلم يبق من العرب سوى «الجنوب» فقط فهو عربي بالاسم والحقيقة، بالهوية والسلوك، بالسيف واللسان في زمن عزّ فيه للعروبة تواجد ثوري أو فدائي أو فكري:

يَا سَيِّدي يا سيِّدَ الأحرارْ
لم يبقَ إلاّ أنتْ
في زمنِ السُّقُوطِ والدمارْ
في زمنِ التَّراجُعِ الثُوريِّ
والتَّراجُعِ القوميِّ
والتَّراجُعِ الفكريِّ
واللصُوصِ والتُّجَارْ
في زَمَنِ الفرارِ
الكلماتُ أصبحَتْ، يا سيِّدي الجنوبْ،
للبيعِ والإيجارْ
والمُفرداتُ يشتغلنَ راقصَاتٍ
في بلادِ النِّفطِ.. والدولارْ
لم يبقَ إلا أنتْ
تسيرُ فوقَ الشَّوْكِ والزُّجاجْ
والإخوةُ الكرامْ
نائمونَ فوقَ البيضْ كالدَّجاجْ
وفي زَمَانِ الحربِ يهربُونَ كالدَّجاجْ
يا سيِّدي الجنُوبْ
في مُدُنِ الملحِ التي يسكنُهَا الطاعُونُ والغُبَارْ
في مُدنِ الموتِ التي تخَافُ أن تزورَهَا الأمطَارْ
لَمْ يَبْقَ إلاّ أنت

---

(1) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٧٣.

تزرعُ في حياتِنَا النخيلَ والأعنَابَ والأشجَارْ
لَمْ يَبْقَ إلاّ أنتَ.. إلاّ أنتَ.. إلاّ أنتْ
فافتَحْ لَنَا بَوّابةَ النّهَارْ[1]..

لقد أعجب نزار بأبطال المقاومة في جنوب لبنان، ولم يعش حتى يرى «حزب الله» وحده يخرج اليهود من الجنوب ويجعلهم يفرون مذعورين دون قيد أو شرط، لقد فعل «حزب الله» ربما ما عجزَتْ عنه أمةُ العرب بأسرها، وهذا وحده يؤكد أن العدوّ الصهيوني لا يفهم إلّا لغة العنف والمقاومة، فهي وحدها الطريق لتحرير القدس وفلسطين كلها.

الشق الآخر:

وهو مسؤولية العرب عن هذه المذبحة الدموية في لبنان سواء قبل الغزو الصهيوني لها أو خلاله أو بعده، فالعصبيات التي نشأت في لبنان كانت أشد من عصبيات الجاهلية أثرًا ودمارًا. وقد ساعد على ظهور بعض هذه العصبيات بعض القوى العربية بالإضافة إلى المفجِّر الأساسي لهذه الفتنة وهم اليهود فهذا دورهم على مر التاريخ وليس بجديد عليهم:

آهِ يَا بيرُوتُ
يا صَاحبةَ القَلْبِ الذهبْ
سَامحينَا..
إنْ جعلنَاكِ وَقُودًا وَحَطَبْ
للخلافَات التي تَنْهَشُ من لحمِ العَرَبْ
منذُ أنْ كَانَ العَرَبْ[2]..

وهنا تتجلى براعة الشاعر في بناء الصورة المركبة - التي أبدع نزار قباني فيها، ولا تدانيه إلاّ قلة من الشعراء المعاصرين - على النحو التالي:

⋆ يجسد الشاعر بيروت في صورة أنثى بصفاء القلب والعرب يقومون بتحويل تلك الأنثى المتميزة بصفاء القلب إلى وقود وحطب، ويجسد الشاعر الخلافات بين العرب في صورة النار المستعرة التي تأكل الوقود والحطب (بيروت).

ويشخص الشاعر - الخلافات - النار في صورة وحش له قدرة النهش المستمر - دلالة ذلك التعبير بالفعل المضارع تنهش - من لحم العرب.

ويطلب السماح والعفو من هذه الأنثى (بيروت) وتتميز هذه الصورة المركبة - وغيرها عند

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٧٤، ٧٥.
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦١٣).

نزار - بسهولة الألفاظ وروعة البناء الفني، فالشاعر يعترف بجمالها ويعترف بما آلت إليه، ويقر بالجريمة، ثم يطلب العفو، ولنزار من هذه الصور المركبة الكثير، يقول:

يَا ستَّ الدنيَا يا بيرُوتْ..
مَنْ بَاعَ أساورك المشغُولةَ بالياقُوتْ؟
مَنْ صَادَرَ خَاتَمكِ السِّحريَّ،
وَقَصَّ ضَفَائِركِ الذَّهبيَّهْ
مَنْ ذَبَحَ الفَرحَ النائمَ، في عينيكِ الخضراوين؟
مَنْ شَطَّبَ وَجهَكِ بالسكّينِ،
وألقى ماءَ النارِ على شَفَتيكِ الرَّائعتينْ؟
مَنْ سَمَّمَ ماءَ البَحرِ، وَرَشَّ الحقدَ على الشُّطآنِ الورديَّهْ؟
هَا نَحنُ أتيْنَا.. مُعتذرينَ.. ومُعترفينَ..
أنَّا أطلقنَا النارَ عليكِ بروحٍ قَبَليَّهْ
فَقَتَلْنَا امرأةً كَانَتْ تُدعَى (الْحُرِيَّهْ)[1]..

وهذه الصورة المركبة تفوق الصورة السابقة من حيث البناء الفني واختلاط المحسوس، والمعنوي على النحو التالي:

☆ بيروت أنثى جميلة.

☆ لها أساور مشغولة بالياقوت وخاتم سحري وضفائر ذهبية وعينان خضراوان بهما فرح دائم مستمر.

☆ وجود مجهول باع الأساور وصادر الخاتم السحري وقص الضفائر الذهبية وذبح الفرح النائم في عينيها، ثم شطّب وجهَهَا بالسكين وألقى ماء النار على هذا الوجه الجميل.

☆ يعود الشاعر للكلام عن (لبنان) الطبيعة ويقرر أن ذلك المجهول سمم مياه البحر، وأخذ يرشُّ الحقد على شاطئه الجميل.

☆ ذلك المجهول هو (العرب) باعتراف الشاعر أنهم أطلقوا النار عليها بروح التعصب القبلي الجاهلي.

☆ العرب لم يغتالوا لبنان لكنهم اغتالوا الحرية، ونتاج ذلك أن ما قام به العرب تجاه بيروت يعتبر من أفظع أنواع الجرائم، وهي (الحرابة) أي السرقة المصحوبة بالقتل والتعذيب، ومن يفعل ذلك ليس محترف جريمة فحسب، ولكنه أيضًا لا يعرف عن معنى الإنسانية شيئًا وهنا - نسأل

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٧٧، ٥٧٨).

هل الشاعر بالغ في هذه الصورة؟ أم أنها أتت نتيجة معاناة حقيقية من التردى العربي؟.

إن الشاعر مُحِقٌّ فيما ذهب إليه - على ما يبدو - لا سيما أن الجريمة عربية، ففي الوقت الذي استقبلوا العدو بالأحضان والنشيد الوطني ورفع الأعلام الصهيونية، مارسوا جريمتهم في حق أنفسهم، وهذا ما جعل الشاعر يقول في حسرة:

ثُمَّ هَلْ جَاءَ زمانٌ؟
فيه نستقبلُ إسرائيلَ بالوردِ.. وآلاف الحَمَائِمْ
والنشيد الوطنيّ..
لَمْ أعُدْ أفهمُ شيئًا يا بُنيّ
لَمْ أعُدْ أفهمُ شيئًا يا بُنيّ[1]..

ثم يأتي الشاعر بعد ذلك بكل قساوة، وفجر العرب تجاه بيروت في صورة كلية مجسدة، يقول:

نعترفُ الآنَ.. بأنّا كُنّا يا بيروتُ،
نُحِبُّكِ كالبَدْوِ الرُّحّلْ..
وَنُمَارسُ فِعْلَ الحُبِّ.. تَمَامًا
كالبدو الرُّحّلْ
نعترفُ الآنَ.. بأنّكِ كُنْتِ خَليلتنَا
نَأوي لفِراشكِ طُولَ اَللّيلَ
وَعندَ الفَجْرِ نُهَاجِرُ كالبدو الرُّحّلْ
نعترفُ الآن بأنّا كُنّا أمِيّينَ..
وَكُنّا نَجْهَلُ مَا نَفْعَلْ..
نعترفُ الآن بأنّا كُنّا من بين القَتَلَهْ..
ورأينَا رأسَكِ..
يَسْقُطُ تَحْتَ صُخُورِ الروشَةِ كالعصفُوز
نعترفُ الآن
بأنّا كُنّا – ساعة نُفّذَ فيك الحُكْمُ – شهودَ الزورْ
نعترفُ أمامَ الله الوَاحِدْ
أنّا كُنّا منكِ نَغَارْ..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السيلسية الكاملة، (٣/٤٩٠).

وكَانَ جَمَالُكِ يؤذينَا..
نعترفُ الآن
بأنَّا لَمْ نُنْصِفْكِ.. ولَمْ نعذُرْكِ.. ولَمْ نَفْهمكِ..
وأهديْنَاكِ مَكَانَ الوردةِ سِكِّينَا
نعترفُ أمامَ الله العَادلِ..
أنَّا رَاودنَاكِ.. وعَاشرنَاكِ.. وَضَاجعنَاكِ..
وَحَمَّلنَاكِ.. معاصينا
يَا ستَّ الدُّنيَا، إن الدُّنيَا بَعْدَكِ لَيْسَتْ تكفينَا..
الآن عرفنَا.. أنَّ جذوركِ ضَاربةٌ فِينَا..
الآن عرفنَا ماذا اقترفتْ أيْدِينَا[1]..

والشاعر يكرر «نعترف الآن» خمس مرات و«الآن عرفنا» مرتين، لإبراز قيمة ذلك الاعتراف وهو إصلاح الجريمة كما يأمل الشاعر، وقد جعل الاعتراف أمام الله مرتين، إذ لا مهرب من اللجوء إليه، لا سيما في الاختلافات المذهبية التي اشتعلت بيروت بسببها وهو يقرن لفظ الجلالة بالعدل مرة، وبالوحدانية مرة أخرى، وكأن الشاعر يستخدم هذا الأسلوب لتوبيخ العرب، فهم يعترفون بأن الله واحد، ويتقاتلون على أشياء جانبية، ويعترفون بأن الله عدل محض ويمارسون الظلم والقتل والسفك. ثم إن الشاعر في حالة اللجوء إلى الله يعطينا إحساسه بأنه يئس من الأرض وما عليها من بشر ولم يكن أمامه هذه المرة إلا السماء، فهي التي لم يعلن الشاعر بعد كفره بها، فهي ما زالت أمله المنشود وحلمه الوردي لإعادة العرب - كل العرب - إلى سالف مجدهم.



(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٨٤ - ٥٨٦).

الشاعر والمأساة:

لنزار رؤية خاصة وفريدة تجاه «لبنان» فهي موطنه المختار بعد أن نَفَر من الدول العربية ونفرَتْ هي منه، ومن ثم أخذت لبنان لديه ملمح المعشوقة على طريقة شعره الغزلي الأول، ولا نستطيع أن نبعد لبنان بالنسبة للشاعر عن هذا المفهوم، يقول نزار في ذلك: «فيما يتعلق بعشقي لبيروت أنا لم أتعود في حالات الحب الكبير أن أطلب من حبيباتي شهادة حسن سلوك مصدقة من مختار[1]، الحارة.. ولا أسأل إذا كانت المرأة التي أحبها مليونيرة.. أم على الحصيرة، عاقلة أم مجنونة.. مسلمة أم نصرانية، خريجة «المقاصد» أم خريجة (الليسيه).. عذراء أم لها تجارب جنسية، تحب الشعر العربي أم تحب الشعر الفرنسي[2]..

ما زلتُ أحبُّكِ يا بيروتُ المجنُونَة..
يَا نهرَ دماءٍ وجَوَاهِرَ..
ما زلتُ أحبُّك يا بيروتُ القلبِ الطّيّبِ..
يا بيروتُ الفَوضَى..
يا بيروتُ الجوعِ الكافرِ.. والشَّبَعِ الكافرِ..
ما زلتُ أحبُّكِ يا بيروتُ العدلِ..
ويا بيروتُ الظلمِ..
ويا بيروتُ السَّبْيِ..
ويا بيروتُ القاتلِ والشاعرِ..
مازلتُ أحبُّكِ يا بيروتُ العِشْقِ..
ويا بيروتُ الذّبحِ من الشريانِ إلى الشريانْ..
مازلتُ أحبُّكِ رغمَ حماقاتِ الإنسانْ[3]..

وعندما اشتد لهيب الحرب الأهلية، تركها الشاعر إلى القاهرة لمدة عامين.. وفي هذه الأثناء وقّعَتْ مصرُ معاهدة «كامب ديفيد» والتي خرج على أثرها الشاعر من مصر إلى بيروت، لكن عند عودته إلى بيروت معشوقته، رآها غير بيروت التي تركها، ورغم ذلك، رغم الدمار الذي لحقها يرسم صورة المأساة المختلطة بالحب والأمل:

الله يُفتِّشُ في خارطةِ الجنّةِ عن لُبنانْ

---

(١) المختار: تقابل العمدة في القرية المصرية، أو شيخ الحارة في المدينة وهي كذلك في لهجة الشام والعراق.
(٢) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٥٥.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٨٩، ٥٩٠).

والبحرُ يُفتِّشُ في دفترِهِ الأزرقِ عن لُبنانْ
والقمرُ الأخضرُ..
عَادَ أخيراً كي يتزوجَ من لُبنانْ..
أعطيني كَفَّكِ..
يا جوهرةَ الليلِ، وزنبقةَ البُلدانْ[1]

والشاعر أمام معشوقته «بيروت» يقدم دفاعه عن نفسه ويبرر سبب هجره لها، ثم يبرز لنا ما يدور على الساحة اللبنانية، وعن وجهة نظره هو فيما يحدث، يقول:

إصفحي، سيِّدتي بيروتُ عَنَّا
نَحْنُ لم نهجركِ مُختَارينَ.. لكنَّا قَرِفْنَا..
من مراحيض السياسَةْ..
وَمَلِلْنَا...
من ملُوكِ السِّيركِ.. والسِّيركِ.. وَغِشُّ اللاعبينْ
وَكفرنَا...
بالدَّكاكينِ التي تملأُ أرجاءَ المدينهْ
وتبيعُ الناسَ حقدًا وضغينهْ
وبطاطينَ.. وسَجادًا.. وبنزينا مُهَرَّبْ..
آهِ يا سيِّدتي كم نَتَعَذَّبْ..
عندما نقرأ أنَّ الشمسَ في بيروتَ صارَتْ
كُرَةً في أرجُلِ المُرتزقينْ[2]**..**

وهذه الفقرة من شعر نزار حافلة بالرمز الإيحائي:

فالسيرك : هو لبنان
وملوك السيرك : زعماء الطوائف والميليشيات
واللاعبون : هم أفراد هذه الطوائف والميليشيات
والدكاكين : هي مكاتب الميليشيات في كل أرجاء لبنان
والبنزين : هو رمز الفتنة

وتبرز البراعة الفنية للشاعر في وصف الحياة السياسية العربية بأنها «مراحيض» وما توحيه

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٨٧).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦١٥).

من قذارة كما أن الشاعر يرمز بالبنزين - وهو مادة اشتعال - إلى الفتنة، إذ هو المادة المحركة لها، وقد سبق القرآن الكريم الشاعر في ذلك فقال تعالى: ﴿وامرأته حمّالة الحطب﴾[1] إشارة إلى ما كانت تقوم به زوجة أبي لهب من فتنة لإشعال الحروب بين الناس، فالحطب هو المادة المشتعلة، التي بوجودها تستمر النار، وكذلك البنزين الذي أتى به الشاعر، غير أنه ليس بنزينًا محليًّا بل استوردته المدينة من الخارج وبرغم روعة الأداء في هذه الفقرة آخذ على الشاعر علاقته غير المباشرة بالأحداث، هذه العلاقة لم تتعد القراءة عن هذه الأحداث في قوله:

آهِ يا سيِّدتي كم نَتَعَذَّبْ..
عندمَا نقرأُ أنَّ الشمسَ في بيروتَ صَارتْ
كُرةً في أرجلِ المرتزقينْ[2]..

فعندما تصبح الشمس مصدر الإشعاع الضوئي والحضاري كُرةً في أرجل المرتزقين، تكون هذه صورة جميلة ولو أن الشاعر عبر عنها بالرؤية بدلاً من القراءة فحسب لكانت أبلغ. ويوالي الشاعر تقديم دفاعه أمام معشوقته:

طَلَبُوا مِنَّا بأنْ ندخُلَ في مدرسةِ القتلِ..
ولَكنَّا رفضنَا
طلبُوا أن نشطُرَ الرَّبَّ لنصفينِ..
ولكنَّا احتَجَلْنَا..
إننَا نؤمنُ باللهِ..
لماذا جَعَلُوا الله هُنَا.. من غيرِ معنى؟
طَلبُوا منَّا بأنْ نشهدَ ضدَّ الحُبِّ..
لكن ما شهدنَا..
طَلبُوا منَّا أن نشتُمَ بيروتَ التي قمحًا.. وحُبًّا..
وحنَانًا.. أطعَمَتْنَا
طَلَبُوا..
أنْ نقطعَ الثديَ الذي من خيرِهِ، نحْنُ رضعنَا..
فاعتذرنَا..
ووقَفْنَا ضدَّ كُلِّ القاتلينْ..

---

(١) القرآن الكريم - سورة المسد آية (٣).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦١٥).

وبقينَا مع لُبنانَ سهُولاً.. وجبَالا
وبقينَا مع لُبنانَ جَنُوبًا.. وشَمَالا..
وبقَيْنَا مع لُبنانَ صليبًا.. وهلالا..
وبقَينَا مع لُبنانَ الينابيعِ..
ولُبنانَ العناقيدِ..
ولُبنانَ الصَّبَابة..
وبقينا مع لُبنانَ الذي علَّمَنَا الشِّعْرَ..
وأهدانَا الكتابةَ[1]..

فالشاعر يرفض القتل، وتبرز فنية الشاعر في تعبيره عن ذلك بقوله «مدرسة القتل»، وكأن لبنان ألغت كل العلوم التي تُدَرسُ في مدارسها واستبدلت هذه العلوم بفنون القنص والاغتيال، ويأتي الشاعر أيضًا بعبارة «نشطر الرب» ليبين مدى الانحلال الديني والأخلاقي الذي يدعو إلى تناحر هذه الطوائف، من جهة، ومدى أهمية لبنان الموحدة «هلالاً وصليبًا» و «جنوبًا وشمالاً»، وهذه وجهة نظر الشاعر[2].

وبالرغم من الدمار الذي لحق لبنان فإن الشاعر يظهر سعادته للعودة إلى هذه الديار:

يَا حبيبَة..
بَعْدَ عامينِ طويلين من الغُربَةِ والنَّفي..
تَذَكّرتُكِ في هذا المسَاء..
كُنتُ مجْنُونًا بعينيكِ..
ومجْنُونًا بأوراقي..
ومجْنُونًا لأنَّ الحبَّ جَاء..
ولأنَّ الشِعْرَ جَاء[3]..

لكن الشاعر يفيق على الواقع المؤلم والدمار الذي لحق محبوبته (بيروت) والذي لا يمكن أن يتجاهله:

مَاذَا نَتَكَلَّمُ يا بيروتُ
وفي عينَيْكِ خُلاَصةُ حُزْنِ البشريَّة

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦١٧، ٦١٨).

(٢) حديث أجريته مع الشاعر.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٩٣).

وعلى نهديكِ المُحترقيْنِ.. رَمَادُ الحربِ الأهليَّهْ
مَنْ كَانَ يُفَكِّرُ أن نَتَلاقى - يا بيروتُ - وأنت خَرَابْ؟
مَنْ كَانَ يُفَكِّرُ أن تنمو للوردةِ آلافُ الأنيَابْ؟
مَنْ كَانَ يُفَكِّرُ أن العينَ تُقاتلُ في يومٍ ضدَّ الأهدَابْ؟
مَاذَا نَتَكَلَّمُ يَا لؤلؤتي؟
يَا سُنْبلتي.. يا أقلَامي.. يَا أحلامي..
يا أوراقي الشعريَّهْ
من أينَ أتَتْكِ القسوةُ يَا بيروتُ،
وكُنتِ برقَّةِ حُوريَّهْ..
لا أفهَمُ كَيْفَ انقلَبَ العصفورُ الدوريُّ..
لقطَّة ليلٍ وحشيَّهْ
لا أفهَمُ أبدًا يَا بيروتْ
لا أفهَمُ كيفَ نسيتِ الله..
وعُدْتِ لعصرِ الوَثَنيَّهْ[1]..
ويقول أيضًا:
يا صديقة:
عَائدٌ مِنْ زمنِ اللا شِعْرِ.. عارِيَ القدمينْ
عائدٌ دونَ شَفاهٍ..
عائدٌ دونَ يدينْ..
إنَّ حربَ السنتينْ..
كَسَرتْني
كَسَرَتْ سُنبلةَ القمحِ التي تنبتُ بينَ الشفتينْ..
جَعَلتني عَاطلاً عن عَمَلِ الحُبِّ
فَلَمْ أقْرأ مزاميري لِعينيكِ
ولا قابلْتُ عصفُورًا غريبًا

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٧٩، ٥٨٠).

أو قصيدَهْ
أفقدَتْنِي ذلكَ الطهرَ الطفوليَّ الذي يُدْخِلُني
مَمْلَكَةَ الله
وَيُعطِينِي مَفَاتِيحَ اللغَاتِ النادرة
فَاعذريني..
إن تأخرْتُ عن الوعدِ قليلاً..
فَلقدَ كانَ وصُولِي مُستحيلاً..
وبريدي مُستحيلاً..
إنّ آلافَ الحَواجِزْ
وَقَفَتْ ما بَيْنَ عينيكِ.. وَبَيْنِي
أطلَقُوا النار على الحُبِّ فأردُوه قتيلا
أطلقوا النَّارَ على البحرِ، على الشمسِ، على الزرعِ،
على كُتبِ الأطفالِ، قصُّوا شَعْرَ بيروتَ الطويلاَ..
سرقُوا العُمْرَ الجميلاَ[1]..

وإذا كانت معالم «بيروت» قد تغيرت كثيراً في فترة غياب الشاعر فإن الشاعر - كما قلنا - يجد بيروت معشوقته الأولى على الأرض، ولا يقبل معشوقة سواها، ونحن نلحظ أن الشاعر في شعره «الغزلي» كان يشعرنا أنه أحب آلاف النساء، لكن أمام لُبنان يقرر توبته عن عشق أي شئ سواها:

آهِ.. يَا بيروتُ.. يا أُنثايَ من بينِ ملايينِ النساءْ..
يَا رَحيقًا برتقاليًا على وردٍ.. وبرقوقٍ.. وماءْ..
يَا طموحي - عندما أكتبُ أشعارى - لتقريبِ السماءْ
أيَّ أخبارٍ تُريدينَ عن الحُبِّ.. وَعَنِّى..
وَمَكَاتِيبى رَمَادْ..
وَأحاسِيسى رَمَادْ[2]..

ثم تطغى الآثار الوحشية المدمرة لبيروت عليه فيقول:

أينَ بيروتُ التي تختالُ بالقُبَّعةِ الزرقاءِ مثل الملكَهْ؟
أيَنَ بيروتُ التي كَانَتْ على أوراقِنَا

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٩٥، ٥٩٦).
(٢) المصدر نفسه، (٣/٦٠٧).

ترقصُ مثلَ السمَكَة

ذَبحُوهَا..

ذَبحُوهَا..

وهي تستقبلُ ضوءَ الفجرِ مثلَ الياسمينَة..

مَنْ هوَ الرابحُ من قتل مدينَةْ

ضيَّعُوا بيروتَ يا سيِّدتي

ضَيَّعُوا أَنْفُسَهُمْ إذ ضَيَّعُوهَا

سَقَطَتْ كالخاتَمِ السحريِّ في الماءِ..

ولَمْ يلتقطُوهَا..

طَارَدُوهَا مثلَ عصفُورٍ ربيعيٍّ إلى أنْ قَتَلوهَا[1]..

وقد اتهم نزار بأنه يتعامل مع بيروت تعامل البرجوازي، وأنه لا يتحدث إلا عن لبنان المبنى والأماكن الجميلة دون أي التفاتة إلى الإنسان الذي كان عذابه وألمه وفقره بعض أسباب ما حدث[2]، ويرد نزار على هذا الاتهام قائلاً:

«كفى حديثًا عن (برجوازيتنا) فأنتم البرجوازيون بالفعل والممارسة أما نحن فبرجوازيون بالإشاعة فقط.. إن ثلاثة أرباع الويسكي المسروقة في الحرب اللبنانية شربها (الثوّار).. وثلاثة أرباع الخبز التي كانت تخرج من المخابز أكلها الثوّار.. أما الفقراء الذين تدافعون عن حزنهم ومعاناتهم وانسحاقهم فلم يدخل عليهم أحد خلال السنوات العجاف برغيف خبز.. ولم يتذكرهم أحد بقنينة ويسكي، ليغسلوا أحزانهم؛ لأن الويسكي هو مشروب المنظرين والقادة، أما الفقير فلا يموت إلا صاحيا.

وإذا كان الحديث عن منقوشة الزعتر وعن الكورنيش.. والأولاد الذين يبيعون عقود الياسمين، وأوراق اليانصيب والعلكة.. هو في تصوركم برجوازية.. فما أعدل برجوازيتنا[3].

وبِنَا شوقٌ إلى (منقوشة الزعتر).. واللَّيل..

---

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٠٥).

(2) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٥٢.

(3) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٥٢، ١٥٣.

وَمَنْ كانوا يبيعُوَن عقُودَ اليَاسَمينْ..

فَمن الجائز يَابيروتُ أنْ لا تعرفينَا..

قد تَغيَّرتِ كثيراً

وتغيَّرنَا كثيراً

وكبرنَا نَحنُ.. في عَامينِ - آلافَ السنينْ[1]..

أما عن حديثه عن المباني والدهار فيقول: «لم أكن عاشق حجر وكونكريت.. ولم أكن أبحث عن البنايات ولكن عن البشر الذين سقطت البنايات على رؤسهم، إن الخيمة في الشعر العربي لا تعني نسيجا من الوبر والصوف وإنما كانت تعني الإنسان الذي يجلس تحت الخيمة، كانت تعني نسيجا من اللحم والدم والذكريات المشتركة بين الشعر والأشياء».

وَمَا حَبُّ الديـار شَغفـنَ قلبي ولكن حُبُّ مَنْ سَكَنَ الديارَا[2]

وبرغم وجاهة دفاع الشاعر عن نفسه غير أن الدفاع غير مقنع؛ فنزار تعامل مع بيروت كأنثى ومعشوقة، وأماكن لهو، ومرح، وبحر، وشمس، وجبال، وأنهار، وأشجار، نظر إليها نظرة سطحية، فلم يتغلغل داخل المأساة في - كثير من شعره - بل اكتفى بالرصد الخارجي الذي يدلل على عشق الشاعر للجمال الذي ضاع، وهو يرسل في ذلك صيحة سياحية لا شعرية، كما أنها تضع القاتل والمقتول، الجاني والمجني عليه.. في سلة واحدة دون تفريق.

يقول «نزار»:

طَمئنيني عَنْكِ.. يَا صَاحبةَ الوجهِ الحزينْ

كيفَ حالُ البحرِ..؟

هَلْ هُمْ قتلُوه برصاصٍ، القنصِ مثلَ الآخرينْ؟

كيفَ حالُ الحُبِّ؟

هَلْ أصبحَ أيضًا لاجئًا.. بينَ ألوفِ اللاجئينْ؟

كيفَ حالُ الشِّعرِ؟

هَلْ بعدكِ يا بيروتُ.. من شِعرٍ يُغنَّى؟

ذبحتنَا هذهِ الحربُ التي من غيرِ معنَى[3]..

---

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦٢٠/٣).

(2) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٥٤.

(3) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦١٤/٣).

فنزار من خلال هذه الأبيات يبين لنا أنه سائح من طراز مرفه في بيروت، ويعترف نزار فيقول: «هناك مقتول واحد ومجنى عليه واحد.. هو بيروت»[1]، ويبرر بعد ذلك موقفه السطحي من الأحداث بقوله: «أنا لست مدعيًا عامًا، ولا وكيل نيابة لأنظم ملفا بالجريمة، إنني شاعر «رأى مدينة تُسبَى.. وتُحرَقُ.. وتُذبَحُ بشكل عبثى ومجانى وغوغائي.. فصرخ بطريقته الخاصة»[2]. هذا الصراخ السياحي في الوقت الذي أكل الفلسطينيون المحاصرون في لبنان القطط والكلاب ولحم الإنسان، ونزار لا يتوقف أمام ذلك بل يتوقف أمام موت شجر الصنوبر فالذين يموتون من العرب جوعًا لم يصلوا بعد إلى مرتبة شجر الصنوبر لدى نزار، فهو يقول:

«خبر صغير.. ربما لم تنتبهوا إليه في زحمة الأخبار.. الخبر يقول إن إسرائيل خلال إحدى غاراتها الانتقامية الأخيرة على لبنان، دمرت أكثر من مائة شجرة صنوبر أنثى في ضاحية من ضواحي مصيف سوق الغرب الجميل.. أبكاني الخبر.. فموت شجرة صنوبر يعادل عندي موت طفل.. أو موت قصيدة»[3]. ورغم ذلك فقد أضاف نزار إلى ديوان الشعر العربي لونا من البكاء الرفيع المنفرد، يذكرنا ببكاء المدن والممالك في الأندلس، أو ببكاء بعض المدن في المشرق العربي.



(١) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٥٠.
(٢) المصدر نفسه، ص١٥٠.
(٣) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص١٧٩.

حلم الشاعر ومستقبل لبنان:

نزار قباني شاعر متناقض مع نفسه وشعره وحلمه ويعترف هو بذلك يقول: «أنا مجموعة من الأصوات المتداخلة قد تشبه صوت تنفس الحدائق، وقد تشبه رنين الأجراس، وقد تشبه انكسار لوح زجاجي.. أو صرخات قبيلة بدائية كل هذه الأصوات هي صوتي، بجفوته وارتفاعه، بفرحه وكآبته، بحضارته وبدائيته، بقبوله ورفضه، بعافيته ونزفه.. لماذا أنا متناقض؟ لأنني لم أشتغل حتى الآن جابياً في مؤسسة الكهرباء ولا محاسباً قانونيًا في مديرية الإحصاء، صوت الشاعر ليس خطوطًا محفورة على أسطوانة كلما عزفَتْ أعادَتْ نفسها، صوت الشاعر يحمل كل تموجات الحياة والمجتمع والتاريخ، إنه آلة موسيقية لها عشرات المفاتيح[1]، والتناقض في العواطف شئ يمكن أن نسلم به، لكن في القضايا القومية لا يمكن التسليم به بسهولة، فنزار اعتراه إحساسان الأول ثورة لبنان وقيامها قوية رغم ما حدث بها، والثاني كفره بالعرب والعروبة على حد سواء وكذلك لبنان.

الإحساس الأول «عودة السلام»:

تمنى نزار أن يسود السلام ربوع لبنان، وأحس بوجوب النهضة من شلالات الأحزان وهو يستخدم للتعبير عن هذا الإحساس «عشتار» وهى ملمح من ملامح الحزن النبيل فى الأسطورة البابلية القديمة «تموز وعشتار» والتى تشبه إلى حد كبير الأسطورة الفرعونية «إيزيس وأوزوريس»[2]، وبرغم استخدام نزار لهذه الأسطورة أتفق مع بعض الباحثين[3] الذين أكدوا أن نزارا لم تشع ظاهرة استخدام الأساطير لديه لكننا فى الوقت ذاته لا ننفى وجودها بقلة فى شعره، وقد نجح نزار إلى حد كبير فى استخدام «عشتار» كمعادل لبيروت، فإذا كان حزن «عشتار من أجل عودة تموز» وبعودته يعود الخصب والنماء، فإن حزن بيروت من أجل عودة السلام كى يعود الخصب والنماء أيضًا:

قُومِي من تَحْت الموجِ الأزرَقِ يَا عَشْتَارْ

قُومي كقصيدةِ وردٍ..

أو قُومي كقصيدةِ نَارْ[4]

---

(١) نزار قباني - ما هو الشعر، ص٦٩.

(٢) د. محمد فتوح أحمد - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٢٩٠.

(٣) د. انس داود - استخدام الأساطير في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه كلية دار العلوم.

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٨١/٣).

وإذا كان الشاعر قد أورد «عشتار» في المقطع السابق فإنه يلبس كل سمات بيروت لهذا الرمز الأسطوري:

لاَ يُوجَدُ قَبْلَكِ شئٌ.. بَعْدَكِ شئٌ.. مثلكِ شئٌ..
أنْتِ خُلاصاتُ الأعمارْ..
يَا حَقلَ اللؤلؤ..
يَا ميناءَ العشقِ..
ويا طاووسَ الماء[1]

ويضيف إليه أيضًا:

قُومي مِنْ أجْلِ الحُبِّ، ومن أجلِ الشعراءْ
قُومي من أجلِ الخُبزِ، ومن أجلِ الفقرَاءْ
الحُبُّ يُريدُكِ.. يَا أحْلَى المَلَكَاتْ..
ها أنْتِ دفعتِ ضريبةَ حُسنكِ مثْلَ جميعِ الحسنَاوَاتْ
ودفعتِ الجِزْيةَ عن كُلِّ الكلمَاتْ[2]..

والشاعر في نهاية القصيدة يترك الرمز الأسطوري «عشتار» ويتحدث عن بيروت مباشرة، وهذا يدل على مدى تفاعل الشاعر مع لفظة «بيروت»:

قُومِي من نومِكِ..
يَا سُلطانةُ، يا نوَّارةُ، يا قنديلاً مشتعلاً في القلبْ
قُومي كي يبقَى العالمُ يا بيروتْ
وَنَبْقَى نحْنُ
ويَبْقَى الحبُّ
قُومي.. يَا أحلى لؤلؤةٍ أهدَاهَا البحرْ
الآنَ عَرفنَا ما مَعْنَى..
أن نقتلَ عُصفُوراً في الفجرْ
الآنَ عرفنا
أنَّا كُنَّا ضِدَّ الله.. وضِدَّ الشِّعرْ[3]..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٨١/٣).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٨٢/٣).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٨٣/٣).

وتبلغ رغبة الشاعر في انتفاضة بيروت من غفوتها عندما يقول:

قُومي من تحت الرّدمِ، كزهرة لوزٍ في نيسانْ
قُومي من حُزْنَكِ
إنّ الثورةَ تُولَدُ من رحمِ الأحزانْ
قُومي إكرامًا للغَابَاتِ..
للأنهارِ..
وللودبَانْ..
قُومي إكرامًا للإنسانْ..
إنّا أخطأنَا يا بيروتُ..
وَجئنَا نلتمسُ الغفرَانْ[1]..

وإذا كان تشبيه الشاعر لقيام «بيروت» بقيامه الزهرة في الربيع، تشبيهًا جيدًا، إلا أن لفظة «الزهرة» لا تناسب أبدًا قيام الثورة التي ينشدها الشاعر، وعلى هذا فإن الشاعر لا يقدم لنا معطيات الثورة المنشودة، وهي ثورة ميتة لدى الشاعر - وإن كان بالطبع لا يقصد ذلك - لأنها لم تحدد العدو الذي تثور عليه برغم وضوحه.

والشاعر يصدح بأمنيته في السلام، مباشرة لكنه يمزج هذا السلام بأسى المعارك الطاحنة التي اصطلى لُبنان بنارها زمنًا طويلاً.

آهِ يَا سيّدتي بيروتُ..
لَوْ جَاءَ السَلامُ..
ورجعنَا كالعَصَافير التي مَاتَتْ من الغربةِ والبردِ..
لكي نبحَثَ عن أعشَاشنَا بينَ الحطَامْ..
ولكي نبحثَ عن خمسينَ ألفًا..
قُتِلُوا من غيرِ مَعْنَى..
ولكي نَبحَثَ عن أهلٍ وأحبَابٍ لنَا
ذَهَبُوا من غَيْرِ مَعْنَى
وبيُوتٍ.. وحقُولٍ.. وأراجيحَ.. وأطفالٍ..
وألعابٍ.. وأقْلامٍ.. وكراساتِ رَسْمٍ..
أحْرِقَتْ مِنْ غَيْرِ مَعْنَى[2]..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٨٨/٣).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦١٩/٣).

وإذا كان هذا الأساس (عودة السلام) يعتبر ملمحًا إيجابيًا في شعر نزار، فإن نزار - كما ذكرنا - تناقض قليلا مع نفسه في هذه القضية، صحيح هو لم يطلب الدمار للبنان، والفناء لها لكنه تنكر للعرب وممارساتهم كما يتضح من إحساسه الآتي:

الإحساس الثاني:

يعترى نزار إحساس الكفر بالعرب، كل العرب، فهو - كما قلنا - كان مع بيروت وهي تحت الردم متمنيًا لها النهضة كزهرة لوز، لكنه لم يستمر على هذه الوتيرة كثيرًا وانقلب يهاجم العرب هجومًا حادًا لا هوادة فيه فهل مرد ذلك إلى طول الحرب؟ هل كبر الدمار وكثرته؟ هل هما معًا، إن نزار يرى أن حكام العرب الذين أشعلوا الفتنة في بيروت أو الذين وقفوا متفرجين عليها يجب عليهم أن ينسحبوا من فوق صدور الأمة:

مِنْ بحارِ النَّزيفِ جَاءَ إليكُم	حَامِلاً قَلْبَهُ عَلَى كفيْهِ
سَاحبًا خنجَرَ الفضيحَةِ والشِّعْرِ	وَنَارَ التَّغييرِ في عَيْنَيْهِ
نَازعاً معطفَ العرُوبةِ عنهُ	قَاتِلاً في ضميرِهِ أبويْهِ
كَافرًا بالنصُوصِ لا تسألُوه	كَيفَ مَاتَ التاريخُ في مُقلَتَيْهِ
كسرتْهُ بيروتُ مثلَ إناءٍ	فأتى ماشيا على جفنَيْهِ
أينَ يمضِي؟ كُلُّ الخرائطِ ضَاعَتْ	أينَ يأوِي؟ لاَ سقفَ يأوِي إليْهِ
لَيسَ في الحيِّ كلِّهِ قُرَشِيٌّ	غَسَلَ اللهُ من قُريشٍ يَدَيْهِ
من شظَايَا بيروتَ جَاءَ إليكُمْ	والسّكاكينُ مَزّقَتْ رئتيهِ[1]

ونتفق مع الشاعر في عدم وجود قرشي بين العرب، ونتفق معه فيما آل إليه أمر العرب وكذلك نتفق معه في ضرورة التغيير لكننا نختلف في كيفية حدوثه، فالتغيير المنشود هو تغيير العقلية العربية، وما ينشده الشاعر الإنسلاخ من العرب، ويتركهم في مباذلهم يعمهون وهذا ملمح سلبي مضاد للملمح الأول، لكنه على كُلّ حال يعبر عن حالة الضيق والتّذمر التي يعانيها نزار.

☆☆☆

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٣،٤٤.

الفصل السادس

القومية العربية

- بذور القومية العربية في القرن التاسع عشر.
- تطور الشعور القومي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.
- القومية العربية وتطورها في القرن العشرين.
- التمزق العربي.
- الربط بين التناحر في الأندلس والتناحر المعاصر.
- التخلف العربي.
- حرب الخليج الثانية.

بذور القومية العربية في القرن التاسع عشر:

لاشك أن تبلور القومية العربية أفاد من ظهور القوميات الأوروبية التى عاصرتها أو سبقته[1]، لأن الباحثين أجمعوا على تسمية القرن التاسع عشر باسم «عصر القوميات» فالأحداث السياسية الهامة التى غيرت معالم خارطة أوروبا السياسية خلال القرن المذكور، إنما حدثت من جراء تغلغل الفكرة القومية فى نفوس الأمم الأوروبية وانتصار مبدأ «حقوق القوميات» فى الميادين الدولية، وكانت أخصب البيئات لنشوء الفكرة القومية البلاد الألمانية لانقسامهم إلى دول ودويلات كثيرة مما أدى إلى هزيمتهم أمام جيوش «نابليون» فكان طبيعيا أن تنشأ الفكرة القومية وتترعرع بسرعة كبيرة وينتشر الإيمان «بوحدة الأمة الألمانية» وكان طبيعيا أيضا أن يدفع هذا الإيمان مفكرى ألمانيا وساستها إلى مكافحة النزعات الإقليمية، المتولدة من تعدد الدول الألمانية، بكل قوة وحماس[2].

وقد انعكس الشعور القومى على البلاد الأفريقية والآسيوية التى كانت تئن تحت وطأة

---

(١) زهير ميزا - ابو ماضي شاعر المهجر الأكبر - اليقظة، دمشق ١٩٥٤م، ص١٨٧.
(٢) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص٢١٠، ٢١١.
وانظر ابو خلدون ساطع الحصري، محاضرتان في نشوء القومية، ص١٥٨.

الاستعمار ولا سيما البلاد العربية التى كانت فى حوزة السلطنة العثمانية منذ قرون عدة[1]، ولقد رضى العرب بصفة عامة بالحكم التركى، وذلك لأن الفكرة الإسلامية كانت هى الغالبة فقد عارض علماء الدين «الفكرة القومية» من أساسها معارضة شديدة فزعموا؛ أن القومية تخالف أحكام الشريعة الإسلامية وقالوا؛ إن إطاعة أوامر الخليفة واجب على المسلمين، ثم صاروا يدعون إلى «الوحدة الإسلامية» معتبرين الدولة العثمانية «الأساس» المتين لبناء صرح تلك الوحدة[2]، لكن الأمر لم يستمر على هذه الوتيرة ففى النصف الأول من القرن التاسع عشر حدث فى البلاد العربية حادثان خطيران زعزعا الأوضاع القائمة فى السلطنة العثمانية زعزعة شديدة وهما ثورة الوهابيين فى نجد وثورة محمد على فى مصر.

فالثورة الوهابية كانت الخطوة الأولى فى حركة الإصلاح الدينى والدعوة إلى يقظة دينية وهى امتداد لدعوة ابن تيمية فى القرن السابع وأوائل القرن الثامن الهجرى[3]، وبذلك تبدو ثورة دينية إصلاحية تدعو إلى نبذ البدع والخرافات غير أنها أفادت الحركات القومية؛ لأنها رفعت الحرج فيما بعد عن المسلمين إذا رفعوا عقيرة العصيان والانفصال عن دار الخلافة ووقفوا ضد السلطان أمير المؤمنين.

أما ثورة محمد على فى مصر فهى تعتبر من أقدم مظاهر الشعور القومى الذى ظهر خلال القرن التاسع عشر؛ فقد كان إبراهيم بن محمد علي يرمى إلى فصل بعض الأقطار العربية التى كانت خاضعة إلى السلطنة العثمانية وتأسيس مملكة عربية[4]، وبذلك تكون ثورة محمد علي قد خدمت القومية العربية خدمة كبيرة، لأنها أوجدت دولة عصرية فى بلاد عربية وأفسحت المجال لقيام نهضة فكرية وأدبية، لكن هذه الخدمة التى أدتها ثورة محمد علي للقومية العربية إنما كانت بصورة غير مباشرة؛ لأنها لم تستمد قوتها من نزعة قومية[5].



(١) مجموعة من أساتذة جامعة القاهرة - دراسات في المجتمع العربي، ط٢، دار النهضة العربية، ص١٩١.
(٢) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص١٦٩.
(٣) سميرة محمد غزالة - دور الشعر الحديث في القومية العربية، ص٦٠.
(٤) انيس المقدسي - الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث، جـ١، ص١١.
(٥) ابو خلدون ساطع الحصري - محاضرات في نشوء الفكرة القومية، ص١٥٩.

تطور الشعور القومي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

(١) بلاد الشام:

كانت بلاد الشام أسبق البلاد العربية فى تفهم القومية بهذا المعنى وبتلك المقومات لما عانته من بطش الأتراك واستبدادهم وتجلت مظاهر الحركة القومية فيما يلى:

☆ ظهرت الجمعية الخيرية التى أسسها طاهر الجزائرى، وغرضها المطالبة بفتح مدارس لتدريس العلوم العربية وآدابها.

☆ تأسست الجمعية العلمية السورية على يد الشيخ ناصف اليازجى، وبطرس البستانى، وكان غايتها إحياء التراث العربى وفيها مسلمون من سنة وشيعة ودروز.

☆ جمعية حفظ حقوق الملة العربية التى تأسست سنة ١٨٨١م للمحافظة على حقوق العرب جميعًا ومساواتهم بالأتراك[١].

وكل هذه الجمعيات كانت تهدف إلى بعث الوعى العربى من رقاده بتلقين شباب العرب الوسائل المؤدية إلى هذا البعث[٢].

☆ ظهور «عبدالرحمن الكواكبي» (١٨٤٨-١٩٠٢م) على الساحة الفكرية والسياسية في سوريا فقد ألّف كتاب «طبائع الاستبداد» وكان دعوة صادقة إلى التخلص من المستبدين وهو ينتهي بدعوة المسلمين والنصاري إلى الاتحاد، وتناسى الأحقاد والاتفاق على كلمة سواء وهي: فلتحيا الأمة، وليحيا الوطن، ولنحيا طلقاء أعزة[٣]، ثم ألف كتاب «أم القرى» الذي يدعو إلى تأسيس خلافة عربية تقوم على أكتاف العرب، وتكون مكة المكرمة عاصمتها[٤]، لأن العرب أنسب الأقوام لأن يكونوا مرجعًا في الدين، وقوة للمسلمين، فإن بقية الأقوام قد اتبعوا هديهم ابتداء، فلا يأنفون من اتباعهم أخيرا[٥]، ثم يهاجم العثمانيين فيقول: «إن احترام الشعائر الدينية في أكثر ملوك آل عثمان، هو ظواهر محضة، وليس من غرضهم ولا من شأنهم أن يقدموا الاهتمام بالدين على مصلحة الملك»[٦].

---

(١) انيس المقدسى - الاتجاهات الادبية في العالم العربى الحديث، جـ١، طبعة اولى، ١٩٥٢م، ص٧٨.

(٢) سميرة محمد غزالة - دور الشعر الحديث في القومية العربية - رسالة ماجستير كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٦٠م، ص٦٣.

(٣) مصطفى الشهابي - محاضرات عن القومية العربية، ص٥٧.

(٤) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٥) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص١٧٤.

(٦) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص١٧٤.

(٢) في مصر:

لم تظهر في مصر «الفكرة القومية» في هذه الفترة، حيث إن حركة الزعيم أحمد عرابي كانت على فساد الحكم في مصر، ولم يخطر بباله أن يخلع طاعة الخليفة، أو يخرج عليه[١]، مما جعل الروح العثمانية شديدة البروز في مصر حتى سقوط الخلافة وانقلاب السلطنة إلى دولة تركية صرفة بعد الحرب العالمية الأولى[٢] ويتضح ذلك من قول عرابي: «لم يخطر ببالي أصلاً الاقتداء بالفاتحين والمتغلبين، كما ذكرتم، ولا تأليف دولة عربية، كما أرجف المرجفون، لأني أرى ذلك ضياعًا للإسلام عن بكرة أبيه وخروجًا عن طاعة الله ورسوله صلى الله عليه وسلم وعلى آله[٣]، ويتضح من ذلك «أن عرابي باشا كان يعتقد أن تأليف دولة عربية يؤدي إلى ضياع الإسلام عن بكرة أبيه، فضلاً عن أنه يكون خروجًا عن طاعة الله ورسوله، وهذا يعني أن طاعة الله ورسوله تستوجب بقاء العرب تحت حكم آل عثمان وأما تأليف دولة عربية مستقلة عنهم، فيخالف أوامر الله ورسوله، والزعماء السياسيون في مصر الذين أتوا بعد «أحمد عرابي» كانوا أشد مغالاة في تعظيم الخليفة وتقديسه، فالزعيم المصري «محمد فريد»[٤] يقول بمناسبة قتل السلطان عثمان المعروف بالشاب ما نصه: «فأعدموا السلطان عثمان، غير مبالين بهذا الجرم العظيم، والإثم الذي ما بعده إثم إلا الكفر المبين. فإنه إن كانت مخالفة أوامر الخليفة المعظم تعد كفرًا، بنص الكتاب الشريف، فما بالك بقتله»[٥] والمغالاة هنا تتجاوز كل الحدود فهو لا يكتفي بالقول بأن (طاعة أوامر الخليفة واجب على كل مسلم) ولا بالقول بأن (مخالفة أوامر الخليفة حرام)؛ بل يتجاوز ذلك بأن مخالفة أوامر الخليفة كفر بنص الكتاب الشريف في حين أن الكتاب الشريف لا يتضمن أي نص يدل على ذلك من قريب أو من بعيد[٦] وأتفق مع الأستاذ/ ساطع الحصري في قوله تعقيبًا على ما قاله محمد فريد: «ومن المعلوم والمسلم به لدى الجميع أنه حتى مخالفة الأوامر الإلهية نفسها لا تعد كفرًا، ما لم تقترن بإنكار الله أو بإنكار كتاب الله»[٧] أو ترد على الله حكمًا.

---

(١) د. محمد حسين - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، جـ١، ص١٥٠.

(٢) ذكر عبدالرحمن الرافعي في كتابه «تاريخ القومية العربية وتطورها في نظام الحكم في مصر إن الحركة القومية بدات تظهر بدخول الحملة الفرنسية لكنه لم يشر إلى تمسك المصريين بالخلافة» - انظر ص١٧٧.

(٣) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص١٧٢.

(٤) برغم تمسك عرابي بالدولة العثمانية فقد اعلن السلطان العثماني عصيان عرابي، انظر عبدالرحمن الرافعي، الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزي، ص٤٣٦.

(٥) كل خطب محمد فريد لا تحمل اي هجوم على الدولة العثمانية وكان هجومه مركزًا على الإنجليز، انظر: عبدالرحمن الرافعي، محمد فريد، رمز الإخلاص والتضحية، ص١٥٢، وما بعدها.

(٦) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص١٧٢.

(٧) ابو خلدون ساطع الحصري - ما هي القومية، ص١٧١.

ومن ذلك نستنتج أن:

☆ الشام ومصر كانت كل منهما إطارًا سياسيًا تختلف أوضاعه بعضها عن بعض.

☆ الصراع في مصر كان ضد الإنجليز وكان الدين عامل تعبئة الشعور القومي لمقاومة المستعمرين لهذا كانت القومية في مصر تعني رابطة الدين (أي التمسك بالدولة العثمانية).

☆ الصراع في الشام كان ضد الدولة العثمانية نفسها، وكانت النقمة موجهة إليها لما ترتكبه من مظالم في حق الشعب وقد اقتضى ذلك طرح العامل الديني جانبًا، والاعتماد على العنصر القومي فالدين «لم يستطع أن يقف حائلا بين الشام وبين مطالبها في الاستقلال عن السلطنة العثمانية ثم في الثورة عليها لإنقاذ قوميتها»[1].

القومية العربية وتطورها في القرن العشرين:

في الوقت الذي كانت تعاني فيه مصر من الاحتلال الإنجليزي، وكيفية التخلص منه، هبت ثورات عديدة في أرجاء العالم العربي مطالبة بالاستقلال عن الدولة التركية، لاسيما في سوريا والحجاز، إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م.

وكانت المحصلة النهائية للحرب العالمية الأولى أن أصبحت كل من إنجلترا وفرنسا هي صاحبة القرار الأول والأخير في رسم الخريطة العربية الجديدة (معاهدة سايكس - بيكو) وعلى هذا الأساس قُسِّم العالم العربي إلى مناطق نفوذ كالتالي:

أولاً: النفوذ الإنجليزي:

وشمل (مصر، والسودان، وفلسطين، والعراق، وشرق الأردن، وعدن، ودُبي، وأبوظبي، والشارقة، وأم القوين، وعجمان، والبحرين، والكويت).

ثانيًا: النفوذ الفرنسي:

وشمل دول المغرب العربي: (تونس، والجزائر، والمغرب، وموريتانيا، وسوريا، ولبنان).

وقد أقام الحاكم الأجنبي سدودًا، وحواجز بين كل هذه المشيخات والبلدان، وفي ظل هذا الوضع نمت وترعرعت النزعة الإقليمية، حتى بعد رحيل المستعمر ظلت هذه الحواجز والفواصل، وأصبح العالم العربي بالتالي يُدَرَّسُ من قبل دارسي النظم الإقليمية على أساس أنه يمثل عشرين نظامًا إقليميًا أو أكثر وليس نظامًا إقليميًا واحدًا[2]، وعلى هذا يتضح، أن الدول العربية القائمة الآن، لم تتكون ولم تتعدد بمشيئة أهلها، ولا بمقتضيات طبيعتها، إنما تكونت

---

(١) سميرة محمد زكي ابو غزالة - دور الشعر الحديث في القومية العربية، ص٥٩.

(٢) د. علي الدين هلال، وجميل مطر، النظام الإقليمي - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٧٩م، ص١٩.

وتعددت من جراء الاتفاقات والمعاهدات المعقودة بين الدول التي تقاسمت البلاد العربية، وسيطرت عليها، والحدود الفاصلة بين الدول العربية أيضًا لم تتقرر وفق مصالح البلاد وسكانها، وإنما تقررت بعد المساومات والمناورات الطويلة التي جرت بين الدول المستعمرة، ضمانًا لمصالحها هي، والفروق والاختلافات التي تشاهَد بين الدول العربية - من حيث النظم الإدارية والتشريعية والاقتصادية، والاتجاهات السياسية - إنما هي بأجمعها من مواريث عهود الاحتلال[1]، لذلك أخذت بعض الدول العربية - بعد حصولها على الاستقلال أو ما يشبه الاستقلال، تلبي الطموحات القومية للإنسان العربي خاصة بعد سقوط الملكية في مصر، ونمو حدة القومية العربية، وعلو زئيرها وإعلان الوحدة الاندماجية بين مصر وسوريا تحت اسم «الجمهورية العربية المتحدة» في ٢٢ فبراير ١٩٥٨م وانتخاب «جمال عبدالناصر» رئيسًا للجمهورية العربية المتحدة فهذا الحدث الجلل أشعل النفوس العربية فخرًا وجعلها تشعر بكيانها الذي غاب قرونًا عديدة، ونلمح ذلك بوضوح من قول نزار: «ماذا حدث لي؟ إنني أنظر إلى الأدوات التي كنت أشتغل بها فلا أتعرف إلى واحدة منها، الفرشاة التي كنت أستعملها قبل عام صارت أصغر من مواضيعي.. الصلصال الساخن الذي كنت أنحت منه أشكالي لم يعد يتسع لظنوني، الأزاميل، جميع الأزاميل التي صنعت منها أرق تماثيلي لم تعد صالحة للتعبير عن الأشكال الماردة التي تتحرك فوق الأرض العربية على صورة نبي أسمر أطلعه تراب الصعيد اسمه جمال عبدالناصر....».

إنني أخاطبكم اليوم بهوية جديدة.. لم أعد الشاعر السوري الذي اعتاد أن يفرط أحداق عينيه قصائد في طريقكم.. لقد كبرت مليون سنة.. كبرت بلادي.. وكبر تاريخي.. وكبر الكبرياء في داخلي.

أنا واحد من شعراء الجمهورية العربية المتحدة «أقولها بفم مزَّقه التبجح، لم يعد يرضيني أن أكتب للملايين الثلاثة، إن قصائدي الآن تطرق أبواب الملايين الثمانية والعشرين وأريد لها أن تطرق في الغد القريب أبواب السبعين التى هى أمتى، أرأيتم كيف يرتبط الأدب بالتاريخ؟ كيف يولد الأدب الكبير فى كنف التاريخ الكبير؟ أرأيتم كيف تكاثرت حروفى وتوالدت كأنها سرب عصافير صيفية على شجرة تين؟ كيف اتسعت أبجديتى العربية بحيث أصبحت كل حصاة - كل صدفة من شاطئ الإسكندرية إلى رمال اللاذقية حرفًا فيه»[2]، لكن هذه الوحدة لم تأت بالنتيجة المرجوة، فقد تعمق الإحساس بالقطرية وحدث الانفصال فى ٢٨ سبتمبر ١٩٦١م،

---

(١) ابو خلدون ساطع الحصري - العروبة أولا، ص١٤، ١٥.

(٢) محيي الدين صبحي، نزار قباني شاعراً وإنسانًا - دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٨م، ص١٤٩، ١٥٠.

وبالتالى فشلت كل مظاهر الوحدة بعد ذلك، سواء بين مصر وسوريا، وليبيا أو ليبيا وتونس أو ليبيا والمغرب، أو ليبيا والجزائر أو العراق وسوريا.

ويبدو أن الوحة الاندماجية لا يمكن أن يكتب لها النجاح؛ إذ ينبغى أن تسبقها خطوات كإلغاء تأشيرات الدخول والحواجز الجمركية بين البلاد العربية[1]، ويبدو أن هذا أول ما شعر به نزار، فإذا كان الاستعمار قد رحل فينبغى أن ترحل معه حواجزه المصطنعة التى أرساها بيننا، يقول:

أبقَى مرميًا ساعات..
مُنتظرًا فَرَمَان المأمُوز
أتأمَلُ فى أكياسِ الرَّملِ
وَدَمْعِى فى عينىَّ بحوز
وَأمامى ارتفعتْ لافتةٌ
تَتَحدَّثُ عن (وطن واحد)
تَتَحدَّثُ عن (شعب واحد)
وَأنا، كالجُرذ هُنَا قَاعِدْ
أتقيأ أحزَانىِ
وأدوسُ جميعَ شعارات الطَّبشوز
وَأظَلُ على باب بلادى
مرميًا كالقدحِ المَكسُوز[2]



(١) محمد نجيب - كنت رئيسًا لمصر - المكتب المصري الحديث، ١٩٨٣م، ص١١٣.
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٤٦).

التمزق العربى:

نجح الاستعمار الأوروبى فى تقسيم العالم العربى، وبذر الشقاق بين أبنائه، مستعينا بالأقليات العرقية، والمذاهب الدينية، والخصومات الشخصية بين الحكام، وزرع فى الوقت نفسه مرضاً خطيراً فى قلب الأمة العربية؛ ألا وهو إسرئيل، ويصور لنا الشاعر أحاسيسه إزاء هذا التمزق وإحساس الأحرار فى هذا الوطن إذ لم يعد الأمر يحتاج إلى التمهل:

أيْنَ أنَا
مَا بينَ كُلِّ شارعٍ وشارعٍ..
قَامَتْ بَلَدْ
مَا بَيْنَ كُلِّ حائطٍ وحائطٍ..
قَامَتْ بَلَدْ
مَا بَيْنَ كُلِّ نخلةٍ وظلِّهَا..
قَامَتْ بَلَدْ..
مَا بَيْنَ كُلِّ امرأةٍ وطفلِهَا..
قَامَتْ بَلَدْ..
يَاخَالقي: يا راسمَ الأفق، ويا مهندسَ السماء
هَلْ ذلكَ الثُّقبُ الذى ليس يُرى
هُوَ البَلَدْ[1]؟؟؟

وإذا كانت الأبيات السابقة تعلوها الدهشة فإن الشاعر ينجح فى تجسيد التمزق العربى نجاحاً كبيراً، وإذ كان فيه من المبالغة فهى مبالغة محمودة إذن، فلابد للشعر أن يختلف عن الواقع الذى يصوره الشاعر، هذا الاختلاف يقرب أو يبعد من الواقع حسب حساسية الشاعر تجاه ذلك الواقع وقدرة موهبته الشعرية، يقول:

مُواطنونَ.. دُونَمَا وَطَنْ
مُطَارَدون كالعَصَافيرِ على خرائطِ الزمنْ
مُسَافِرُونَ دُونَ أوراقٍ وموتى دُونَما كفنْ
نَحنُ بغايا العصر. كُلُّ حاكِمٍ
يبيعُنَا ويقبضُ الثَّمَنْ[2]

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩٥.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩٨، ٩٩.

نَركضُ كالكلابِ كُلَّ ليلةٍ
من عدنٍ لطنجةٍ
نبحثُ عن قبيلةٍ تقبلُنَا
نبحثُ عن عائلةٍ تعيلُنَا
نبحثُ عن ستارةٍ تسترُنَا
وَعَن سَكَنْ
وَحولنا أولادُنَا
احدَوْدَبَتْ ظهورهُم وَشَاخُوا
وهم يُفتشُونَ فى المعاجمِ القديمة
عن جَنَّةٍ نضيرةٍ
عن كذبَةٍ كبيرةٍ كبيرةٍ
تُدعَى الوطن[1]..

وبراعة التجسيد تقوم على دعامتين أساسيتين، الأولى الآباء الذين فقدوا الوطن وأصبحوا أغرابا فيه، وجمال الإيحاء يكمن فى هذه الغربة الداخلية التى تفشت فى وجدان الآباء وسلوكهم، فهم يركضون كالكلاب من مشرق الوطن إلى مغربه للبحث عن الهوية العربية التى ضاعت منذ زمن بعيد.

الدعامة الثانية هم الأولاد رمز الحاضر والمستقبل، لأنهم المادة الفعالة والنشطة فى كل أمة وفى أى عصر، وجمال الإيحاء يكمن فى شيخوخة هؤلاء الشباب لكثرة بحثهم عن العروبة التى ولَّتْ وأصبحت فِرية فى كتب التاريخ.

وتتجلى براعة الشاعر فى رسم التمزق العربى حين يُسقط «كربلاء» بكل ما يحمله الإسقاط من الخزى والعار والخيانة والجبن والتمزق، فالقاتل فيها عربى والمقتول ابن بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم وأولاده.

مُواطنونَ نحنُ فى مدائن البكَاءْ
قهوتُنَا مَصنُوعةٌ من دم كَربلاءْ
حنطتُنَا معجُونةٌ بلحمِ كَربلاَءْ

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩٩، ١٠٠.

طَعَامُنَا، شَرَابُنَا..

عَادَاتُنَا ، رَايَاتُنَا..

صِيامُنَا، صلاتُنَا..

زهورنَا، قبورنا..

جلُودنا مختومةٌ بختمِ كربلاء[1]

وأمام هذا التشتت والضياع والتمزق والتناحر يقف العرب فى الجهة المقابلة يخادعون أنفسهم ويصرون على أنهم أمة واحدة ثم يمارسون عروبتهم من خلال هذه التجزئة الجغرافية، والاقتصادية، والتربوية، والثقافية والسياسية، والعسكرية. وأظن العروبة آنذاك وهماً كبيراً، فلم يعد من العروبة سوى الشكل؛ بل عادوا إلى حرب البسوس، وداحس والغبراء أيام الجاهلية؛ ففى القرن العشرين يمتد الخنجر العربى لصدر العربى والعدو على مترين من أبوابنا متربص بنا.

أنَـا يا صديقةُ مُتْعَبٌ بعروبتى   فهل العروبـةُ لعنَـةٌ وعقَـابُ؟

أمشى عَلَى ورقِ الخريطةِ خَائِفًا   فَعَلى الخريطـةِ كُلُّنـا أغــرابُ

أتَكَلَّمُ الفُصحَى أمَامَ عشيرتِى   وأُعـيـدُ.. لَكن ما هُنَاكَ جَوَابُ

لَوْلاَ العبَاءَاتُ التى التفُـوا بها   مَا كُنْـتُ أحْسَـبُ أنَّهم أعرابُ

يَتَقَاتلونَ على بَقَـايَا تمـرةٍ   فَخَنَاجِرٌ مَرفُوعةٌ وحِـرَابُ

قُبــلاتُهم عَرَبِيّةٌ.. مَنْ ذَا رأى   فيمـا رَأى، قُبـلًا لَهَا أنيَابُ

وخريطَةُ الوطنِ الكبيرِ فضيحَةٌ   فَحَوَاجِزٌ.. وَمَخَافِرٌ.. وكلابُ[2]..

ومع التقاتل العربي لا ننتظر فرقة ولا انحطاطًا عربيًا أكثر من ذلك، فالأمر لم يعد اختلافًا في الأنظمة السياسية الضعيفة؛ بل أصبح تناحرًا بين هذه الأقطار.



---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٠١).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٤٢).

الربط بين التناحر في الأندلس، والتناحر المعاصر:

حين يتحدث الشاعر عن نتيجة التمزق العربي المعاصر فإن شبح الأندلس يطل برأسه في شعر نزار فلم تنته الأندلس وينته الوجود العربي بها إلا نتيجة التمزق والتفرقة، وانقسام الدولة إلى عدة دويلات متناحرة تستنجد إحداها بالعدو المشترك على الأخرى، حتى زالت ممالكهم لصالح عدوهم جميعًا.. والعالم العربي لم يتحرك نحو الوحدة؛ لكن على العكس من ذلك نسمع كل يوم عن دويلة جديدة سرعان ما تعترف بها هيئة الأمم المتحدة والجامعة العربية ومنظمة الوحدة الأفريقية مثلما حدث في جمهورية الصحراء ومثلما تخطط القوى الصهيونية في لبنان وجنوب السودان ولها أنصارها من بين الدول العربية ذاتها، يقول الشاعر:

وأعطَوْنَا لقَاحًا

يمنعُ الشامَ بأن تُصبحَ بغدَادًا..

وَسَقَوْنَا من شَرَابٍ..

يجعلُ الإنسانَ من غيرِ مواقفْ

ثُمَّ أعطونَا مفاتيحَ الولاَيَات..

وَسَمَّونَا ملوكًا للطوائفْ[1]..

وإذا كانت النهاية لهذا الوطن معروفة في ظل هذا التناحر فإن نزارًا يحدد موقفه ضد هذا الانحطاط العربي «صعب أن أحدد لك حدود غضبي.. فطالما أن مقص إسرائيل يقصُّ كل يوم جزءًا من تاريخي.. وجزءًا من جغرافيتي.. وجزءًا من كتب، ودفاتر ومستقبل أولادي، وطالما أن جثث الأطفال العرب الذين تحصدهم طائرات (إف ١٦) تطفو كل صباح على وجه فنجان قهوتي.. فإن غضبي بحر لا ساحل له.. تسألني لماذا أرفض؟ وأسألك بدوري لماذا أقبل.. وماذا أقبل؟ هل أرفع قبعتي لهذه الدويلات العربيات المتناحرة كالديكة.. الغارقة حتى الرقبة في أنانيتها.. وفرديتها، ونرجسيتها، وعبادة ذاتها؟.

هل تريدني أن أبتهج للبيارق.. والمخافر، وأكياس الرمل التي تصطدم بها وأنت تعبر بين خيام الأوس والخزرج.. وداحس والغبراء.. لغيري أن يستعمل المنظار الورديّ، ولغيري أن يُعَمِّرَ القصور في إسبانيا، أما أنا فسوف أبقي ساحبًا سيفي في وجه عصر الانحطاط العربيّ.. حتى أقتله.. أو يقتلني[2] يقول نزار:

أنْظُرُ كالمشدُوه.. في خريطةِ العرُوبة

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٩٢).

(٢) نزار قباني - ما هو الشعر، ص١٩٦.

في كُلِّ شبرٍ أعلِنَتْ خلافَةْ
وَحَاكمٌ بأمرِهِ..
وَخَيْمَةٌ مَنصُوبَةْ
تُضحكُني الأعلامُ.. والأختامُ..
والمَمَالكُ التركيبَةْ
وسَلْطَنَاتُ القَشِّ.. والكرتُونِ
والشرائعِ العَجيبةْ
ومشيَخَاتُ النفطِ.. والزواجِ بالمُتعَةِ..
والغرائزِ المشبُوبةْ[1]..

وعندما يشعر نزار بالغربة في داخل وطنه المتناحر مثلما أحس بها في وطنه الغابر (الأندلس) فإنه يستخدم ربطًا فنيًا بين كلا الموقفين؛ فكما ذكرنا سلفًا، أن التناحر في الوطن الحاضر هو صورة من التناحر في الوطن الغابر، والعدو أمامنا يتربص بنا، ويشعل نار الفتنة بين أقطارنا مثلما تم في الوطن الغابر تمامًا يقول نزار:

أمشي غَرِيبَ الوجهِ في غرناطةْ
أحتضنُ الأطفالَ..
والأشجارَ..
والمآذنَ المقلُوبَةْ..
فَهَا هُنَا المُرابطُونَ رابَطُوا..
وَهَا هُنَا الموحِّدونَ خَيَّمُوا..
وَهَا هُنَا مجالسُ الشرابِ.. والنساءِ..
والغيبوبةْ..
وهَا هُنَا عباءةٌ داميةٌ
وهَا هُنَا مشنقةٌ منصُوبَةْ
تَنَاثَري
كالوَرَقِ اليابِسِ، يا قبائِلَ العرُوبَةْ
واقتَتِلي..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣١٠).

واختصمي..

وانتَحِرِي..

يا طَبْعَةً ثانيةً..

من سيرةِ الأندلسِ المغلُوبَهْ[1]**..**

وإذا كانت (الأندلس) هي مجد العروبة بعامة، والشام بخاصة وبني أمية بتعبير أدق، فهي في الوقت ذاته بعد خروج العرب منها تعتبر مشنقة تدلى فيها مجد العروبة حتى لفظ أنفاسه، لذلك كله عندما يذهب الشاعر إلى إسبانيا - ضمن السلك الدبلوماسي السوري - لا يرى غير مجد العرب المقتول:

فمِنْ مقْعَدِي

أرَى وطَنِي في العيونِ الكبيرَهْ

أرى مئذناتِ دمشقَ..

مُصَوَّرَةً فوق كُلِّ ضفيرَهْ[2]**..**

ويقول أيضًا متألما على ذلك المجد:

وتستيقظُ الحانةُ الغَافيَهْ

عَلَى قَهْقَهَاتِ صنوجِ الخَشَبْ

وَبَحَّةِ صوتٍ حَزِينٍ،

يسيلُ كنافورةٍ من ذهبْ

وأجلسُ في زَاويَهْ

ألُمُّ دمُوعي..

ألُمُّ بَقَايَا العَرَبْ[3]**..**

ويتعجب الشاعر من تفاقم الفرقة بيننا بعد ضياع الأندلس فلم نأخذ العبرة والدرس من الماضي:

مَضَتْ قرونٌ خمسةٌ..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣١٢).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٥٠).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٥٦).

مذ رحل (الخليفةُ الصغيرُ) عن إسبانية
وَلَمْ تَزَلْ أحقَادُنَا الصغيرَة
كما هِيَهْ..
وَلَمْ تَزَلْ عقليّةُ العشيرة..
في دمنَا كما هيَهْ..
حوارُنَا اليوميُّ بالخناجرِ..
أفكارُنَا أشبَهُ بالأظَافِرِ
مَشَتْ قرونٌ خمسةٌ
وَلاَ تَزَالُ لفظةُ العروبَهْ
كزهرةٍ حزينةٍ في آنيَهْ
كطفلةٍ جَائِعةٍ، وعاريَهْ
نَصْلُبُهَا..
على جدارِ الحِقدِ والكَراهيَهْ[1]

والأندلس في عالم نزار الشعري تحوى معنيين، أولهما المجد العربي الآفل، وثانيهما ضياع القومية العربية والزهو العربي الحاضر، وذلك إذا انتهجنا مسلك ملوك الطوائف في سالف الزمان، وتعتبر (الأندلس) جرحًا في قلب الشاعر وقلب كل وطني مخلص لعروبته.

قَالَتْ: هُنَا (الحَمْراء) زَهْوُ جدودنَا   فَاقرأْ على جـــدرانِهَا أمجَـادِي
أمجادُهَا!!! ومَسحتُ جُرحًا نازفًا   وَمَسَحْتُ جُـرحًا ثانيًا بفُؤادِي
يا ليتَ وارثتِي الجميلةَ أدركَتْ   أنَّ الـذيـنَ عَنَتْهُـمُ أجْـدَادِي
عَانقتُ فِيهَا عندمَـا وَدَّعتُهَا   رجُلاً يُسَمَّى (طارقَ بنَ زيادِ)[2]

وربما يعود ذلك إلى اقتناع الشاعر بأن «دكاكين الإقليمية الطائفية والانعزالية وتركيبة (ملوك الطوائف) سوف تفلس هي الأخرى وتغلق أبوابها أسوة بألوف الدكاكين الصغيرة التي عجزت عن استيعاب روح الجماعة ومحاولات العصر»[3]. ونزار قباني قومي ما في ذلك شك، ولا يشوب ذلك شائبة، فهو شاعر العرب والعروبة معًا، لم يقف عند حدود الإقليمية، بل تغنى بآمال وآلام العرب من الخليج إلى المحيط يقول:

---

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٦٤، ٥٦٥).
(٢) المصدر نفسه، (٣/٥٧٣، ٥٧٤).
(٣) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص٣٦٤.

لِمَ نُفَرِّقُ مَا بينَ شَعْبٍ وشَعْـبٍ   كَيْفَ يَرضَى لونُ السمَاءِ انقسَامَا
وَطَنٌ واحدٌ.. رَسمنَاهُ قَمْحَـا   وَنَخيــلاً، وأنجُـماً، وَيَمَـامَـا
نَيْنَوَى..البُوكَمَالُ..طَرطُوسُ..حِمْصٌ   بَابلٌ، كَرْبَلاءُ، رُدُّى السَـلامَـــا
وَطَنٌ واحـدٌ.. وَلا كَانَ شعري   لو يُغَنِّي قبيــلةً.. أو نِظَامَــا[1]

ومن هذا المنطلق يعتبر (نزار) أن القضايا المصيرية تهم الكيان العربي كله، ولا تمس نظامًا واحدًا منه، فهو بعد تسعة أيام من بداية حرب أكتوبر ١٩٧٣م يقول: القضية الفلسطينية ليست ميراث مصر وسورية فقط و(كمبيالة فلسطين) ليست دَيْنا عليهما وحدهما.. وإنما هي دين مستحق على الدول العربية جميعًا بصرف النظر عن قربها أو موقعها الجغرافي، ذلك أن الجغرافيا - كما تفهمها إسرائيل - لا يكتبها مدرسو الجغرافيا في مدارسها وإنما يكتبها قادتها العسكريون وجنرالاتها العنصريون، وقد كان الجنرال دافيد اليعازار رئيس الأركان الإسرائيلي واضحًا جدًا في التعبير عن طموحه الجغرافي حين قال: (إن يد إسرائيل قادرة على الوصول إلى أي مكان تشاؤه في البلاد العربية) ومثل هذا الكلام بالطبع يجعل دول المواجهة ودول عدم المواجهة سواسية أمام كرباج دافيد اليعازار الذي يرفعه في وجوه العرب كل العرب، بمناسبة، وبغير مناسبة إن هذه الحرب مختلفة.. مختلفة.. مختلفة وهي لن تقرر مصير شبه الجزيرة العربية فحسب، ولكنها ستقرر مصير (النوع العربي) كله فإما أن نربح الجولة ونبقى.. وإما أن نخسرها فننذثر[2]

والشاعر إذا نادى بالوحدة والتمسك بالقومية العربية، إنما يدعو إليها من منطلق التناقضات التي تظهر على الساحة العربية، فمعظم البلاد العربية تدعى الوحدوية والقومية، وهي تقتل الوحدة في اليوم ألف مرة.

وَحْدَوِيُّونَ.. والبلادُ شظَايَـا   كُلُّ جزءٍ من لحمِهَـــا أجزَاءُ[3]

وللعروبة مفهوم خاص لدى الشاعر فهي «ليست فيتامينا.. أو هرمونًا.. أو بروتينًا.. نرضعه مع الحليب من أثداء أمهاتنا وليست إحساسًا غريزيًا أو فطريًا كما نرث ملامحنا النفسية والجسدية الأخرى.. لا يكفي أن تكون عيوننا سوداء.. وأن نرتدي كوفية وعقالاً وعباءة مصنوعة من وبر الجمل.. وأن يكون على ذراعنا اليسرى وشم أزرق لسيف ابن ذي يزن.. وهو راكب فرسه لإثبات، انتمائنا إلى العرق العربي.. إن العروبة ليست زيًّا فولكلوريا يرتديه راقصو وراقصات فرقة الفنون الشعبية ولا وصلة من الموشحات الأندلسية، والقدود الحلبية ولا

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٠٩، ٥١٠).
(٢) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص١١٠، ١١١.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٠٤).

جواز سفر مكتوبًا بالخط الديواني من اليمين إلى اليسار.. وعلى غلافه نسر ذهبي يغطي بجناحيه عشرة آلاف فدان.

خمسون سنة.. وربما خمسمائة سنة مرت من عمرنا ونحن نحاول أن نكون عربًا.. فنفشل، نحاول أن نتسلق على كلمة العروبة.. فنتزحلق.. نحاول أن نقدم شهادة حسن سلوك للعالم.. فيرميها في وجهنا.. ويتهمنا بالتزوير.

نقف في مطارات أوروبا كالأغنام الحزينة.. فيمر كُلُّ المسافرين من باب السادة.. ونمر نحن من باب الخدم.. تحت عيون الآلات الإلكترونية.. وأنوف الكلاب البوليسية.. خمسون سنة.. ونحن نقشر برتقالة العروبة.. فلا يطلع منها عصير ولا ماء.. نتحمس للوحدة.. ثم نفرطها.. ونتزوج عن حب.. ثم نُطلِّق، ونضع في دساتيرنا أننا جزء من الأمة العربية.. ثم ننسى.. ونعانق بعضنا في المطارات كما يفعل مشاهير العشاق.. وعندما ترتفع الطائرة بنا عشرة أمتار عن الأرض.. ننسى حبنا.. وحبيباتنا.. ونطلب من المضيفة إفطار الصباح.. إن العروبة - كنظرية - يمكن أن تقرأ في سلسلة الكتب القومية التي تصدرها دور النشر العربية، والعروبة - كمصطلح شعري - موجودة بكل زخمها وحرارتها، وألوانها الوردية في دواوين كل الشعراء العرب منذ عصر الجاهلية.. حتى عصر قصيدة النثر.. والعروبة - كشعارات ولافتات وملصقات - موجودة على جدران كل المدن العربية.. وهي لا تكلف أكثر من سطل دهان وفرشاة.. هذه هي العروبة السهلة، أما العروبة الصعبة فهي عروبة الممارسة والتطبيق.. عروبة المواجهة مع النفس والعالم[1]، لذلك أتى رفض الشاعر المطلق للواقع العربي.

لا..

لَيسَ هذا وطني الكبيرْ

لاَ..

لَيسَ هذا الوطنُ المرَبّعُ الخَانَاتِ كالشطرنجِ..

والقابعُ مثل نَملةٍ في أسفل الخَريطَةْ..

هو الذي قَالَ لنا مُدَرِّس التاريخِ في شبابنَا

بأنّهُ موطنُنَا الكبيرْ[2]..

ويقول أيضًا:

---

(١) نزار قباني - الكتابة عمل انقلابي، ص١٧٥، ١٧٦، ١٧٧.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٩.

لاَ..
لَيسَ هذا الوطنُ المصنوعُ من عشرينَ كانتُونًا..
وَمِنْ عشرينَ دُكَّانًا..
وَمِنْ عشرينَ صَرَّافًا..
وَحَلَّاقًا..
وشرطيًا..
وطَبَّالاً.. وَرَاقِصَةً..
يُسمَّى وَطَنِي الكبيرْ..
لاَ..
لَيسَ هذا الوَطنُ المُحْكُومُ من عِشرينَ مَجْنُونًا
وَمِنْ عشرين سُلطَانًا
وَمِنْ عشرينَ قُرصَانًا
ومِنْ عشرينَ سَجَّانًا
يُسَمَّى وَطَنِي الكبيرْ[1]..

ولا يخفى علينا هنا أن الحكام العرب الذين يرفضون الوحدة من وجهة نظر نزار كلٌ منهم إما بقالٌ أو صرَّاف أو حلاَّق أو شرطي أو طبَّال أو قرصان أو مجنون أو سجَّان.

وهذا التعبير المباشر - في بعض الأحيان - يكون معيبًا من الناحية الفنية، لكنَّه هنا - من وجهة نظري - أدى دوره كاملاً، لأنَّ الشعر رسالة للناس أجمعين لاسيما السياسي الذي ينشد الشاعر من خلفه تحريك الناس وإفهامهم بأن الحاكم في بلادنا العربية لا يخرج عن أحد من هؤلاء، لكن نزارًا يعطينا في قصيدة بعنوان «الديك»[2] ملامح الحكام العرب بشكل رمزي، فالديك رمز للحاكم العربي، لكنَّه - أي الديك - يأخذ ملمحًا مغايرًا من حاكم إلى آخر، فلكلٍ طريقته المختلفة في إذلال شعبه، والابتعاد عن الهموم القومية لأمته، فأول هؤلاء:

في حارتنا
ديكٌ ساديٌّ، سفَّاح
ينتف ريشَ دَجاج الحارةِ كُلَّ صباح[3]

فهذا رمز للحاكم الذي يقهر شعبه، ويحب ذاته، أما الآخر فهو:

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٩.
(٢) انظر: الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥٢٩).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥٢٩).

في حَارتنا
دِيكٌ يَصرخُ عند الفجر
كشمشُونِ الجبّار
يُطلق لحيته الحمراءَ
ويقمعُنَا ليلاً ونهار
يخطبُ فينا
ينشد فينا
يزنى فينا
فهو الواحد، وهو الخالدُ
وهو المقتدرُ الجبّار[1].

وهو رمز للطاغية الذي يصوّر نفسه، ويصوره المنافقون حوله بأنه حامي العرب والعروبة.

أما النموذج الثالث من حكام العرب فهو الذي استولى على بلاده بانقلاب عسكري فجرًا، وادعى أن هذا الانقلاب ثورة شعبية وألقي بكل معارضيه في غياهب السجون، وألغى تاريخ البلاد السابق ومن ثم قضى على المستقبل الذي رمز له الشاعر بميلاد الأطفال:

في حَارتنا
ثمّةَ ديكٌ عُدْوَانِيٌّ
فاشستيٌّ،
نازيُّ الأفكار
سرق السُّلْطةَ بالدّبابةِ..
ألقى القبضَ على الحريّةِ والأحرار..
ألغَى وطنًا
ألغَى شعبًا
ألغَى لغةً
ألغَى أحداثَ التاريخ..
وألغَى ميلادَ الأطفالِ[2]..

أما النموذج الرابع فهو الحاكم الذي يغرق في ملذاته وغرائزه، والعدو في فلسطين نائمٌ مستريح، وهذا الحاكم يجاهد من أجل تحرير الأرض ومن أجل الوحدة العربية لكن من فوق صدور عشيقاته:

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥٣٠).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥٣١).

في حَارتنا

دِيكٌ يلبسُ في العيد القوميِّ

لباسَ الجنرَالاتْ..

يأكُلُ جنسًا..

يشربُ جنسًا..

يسكرُ جنسًا..

يركبُ سفنًا من أجسَادِ..

يهزمُ جيشًا من حَلَمَاتْ[1]..

والنموذج الخامس للحاكم الديك، فهو لا يختلف كثيرًا عن النموذج السابق:

في حارتنا

ديكٌ من أصل عربيٍّ

فتح الكونَ بآلاف الزوجاتْ!!

أما النموذج السادس فهو نموذج متعدد المواهب، فهو أميٌّ، لا يفعل إلا ما يضر رعيته، ومن أبرز مواهبه أنّه لص، لكنه لص من نوع مختلف، لأنه لا يسرق قوت الأحياء من رعيته فقط، إنّما امتد ليسرق الموتى - القضاء على التراث:

في حارتنا:

ثَمّةَ دِيكٌ أمِيٌّ

يرأسُ إحدى الميليشياتْ

كان يبيعُ ثيابَ أبيهِ..

ويرهنُ خاتَمَهُ الزوجيَّ

ويسرقُ حتى أسنانَ الأمواتْ[2]

أما النموذج السابع فهو الحاكم الذي يقطع ألسنة معارضيه، وعن هذا النموذج حدِّث ولا حرج فيوجد في بعض بلادنا العربية معتقلون منذ أكثر من ثلاثين عامًا فمنهم من قضى نحبه في السجن بلا مُحاكمة ومنهم من ينتظر:

في حارتنا

دِيكٌ.. كُلُّ مواهبهِ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٣٢/٦).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٣٤/٦).

أن يُطلقَ نارَ مسدَّسِهِ الحربيِّ
على رأسِ الكلماتْ[1]..

والنموذج الثامن متعدد المواهب أيضًا، فهو متلّون مجنونٌ يزأرُ في الناس، مثل الحجاج بن يوسف الثقفي، ويختال مثل المأمون العباسي، فهو الدولة وهو القانون:

في حارتنا
ديكٌ عصبيٌّ مجنونْ
يخطُبُ يومًا كالحجَّاجِ..
ويمشي زهوًا كالمأمونْ
يصرخُ من مئذنةِ الجامعِ:
«يا سُبحاني.. يا سُبحاني»
«فأنا الدولةُ، والقانون»[2]

أما النموذج الأخير فهو الحاكم المتغطرس الذي يكذب على شعبه، فهو يمر وسط الجماهير واضعًا نياشين النصر على كتفيه وهو لم ينتصر إلا على شعبه، ولم يقهر عدوًّا حتى في منامه، ويسعد كل السعادة من الوهم الكاذب الذي يعتريه عندما تهتف له الجماهير:

حين يَمرُّ الديكُ بسوق القريةِ
مَزْهُوًّا، منقوش الريشْ
وعلى كتفيه تُضيءُ نياشينُ التحريرْ
يصرخُ كلُّ دجاجِ القريةِ في إعجابْ..
يا سيِّدنا الديكْ..
يا مَوْلانا الديكْ..
يا جنرالَ الجنسِ.. ويا فحلَ الميدانْ..
أنتَ حبيبُ ملايين النِّسوانْ..
هل تحتاجُ إلى جاريةٍ؟
هل تحتاجُ إلى خادمةٍ؟
هل تحتاج إلى تدليك[3]

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٣٥/٦).
(٢) السابق، (٥٣٦/٦).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٣٩/٦).

ويظل الإنسان العربي هو الضحية، لكل من هؤلاء الحكام، ويرى نزار أن الحكام العرب مهما اختلفت طرق حكمهم، فالنظام الرأسمالي أو الاشتراكي - الذي كان سائدًا في بعض البلدان العربية - كلاهما أداة لسحق الإنسان العربي:

في بَلْدتَنا
يذهبُ ديكٌ..
يأتي ديكٌ..
والطغيانُ هو الطغيانُ..
يسقُطُ حُكم لينينيٌّ..
يهجمُ حُكْمٌ أمريكيٌّ..
والمسحُوقُ هو الإنسانْ[1]..

ومع بساطة الرمز «الديك» إلاّ أنه ذو دلالات رحبة على واقع العرب، فالديك لا تبرز قوته إلا على الدجاج وكأن الشعب العربي من الماء إلى الماء هو دجاج في حظيرة مولاه السلطان، وأتى توظيف «الحارة» توظيفًا جيدًا فهي الأخرى دلالة على تفكك الأمة العربية إلى دويلات «حارات» لا قيمة لها ومن ثم كان رسم نزار لهذا الواقع رسمًا نراه جيدًا، لاسيما إذا رأى نزار أن العرب لا يمكن أن يأتي الخير إليهم مادام الديكة على كراسي الحكم يقول:

كيفَ سيأتي الغيثُ إلينا؟
كيف سينمو القَمحُ؟
وكيف يفيضُ علينا الخيرُ
وَتَغْمُرنَا البركةْ؟
هذا وطن لا يحكمُهُ الله
ولكن تحكُمهُ الديكَةْ[2]

فالعدل الذي أرساه الله لا وجود له، واعتصام العرب بحبل الله كما أمرهم، أيضًا لا وجود له، فشريعة الله غابتْ لتحل محلها شريعة هؤلاء الديكة، كُلٌّ منهم سعيد بالحارة التي يحكمها، أما وحدة العرب وقوتهم وسيادتهم وكرامتهم فهذه أمور ربما لا يريدون مناقشتها أو بالأحرى لا يفهمون مناقشتها.

والذي يلفت النظر في شعر نزار السياسي أنه رؤية متكاملة، فالحكام وجه للأمة العربية يراه

---

(١) السابق، (٥٣٨/٦).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٣٦/٦).

نزار قبيحًا، والوجه الآخر هو الجماهير العربية التي عليها تغيير هذا الوجه القبيح لكنها هي الأخرى لا وجود لها، وكأنها أمة ماتت:

لقد مَرّ عِشْرُونَ عامًا علينا
لقد مَرّ عِشْرُونَ عامْ
ولا نَجْمَ يَسْطَعُ
لا أرض تحبَلُ
لا قمحَ يطلعُ من تحت هذا الرُّكامْ
ولا غيمةٌ ماطرَة
فهل نَسِيَ الشارعُ العربيُّ الكلامْ؟
وصرنا شُعُوبًا بلا ذاكرة
لماذا الجماهيرُ..
بين المحيطِ وبين الخليجِ،
تجوبُ الأزِقّةَ كالقِططِ الخائفَة
وأين هو الشارعُ العربيُّ
الذي كان يمضَغُ لحمَ الطُّغاةِ
ويخترعُ العاصفة
وكيفَ خرجنا من الحُلُم الوحدويِّ الكبيرِ
لندخُلَ ثُقْبًا صغيرًا
يسمونه الطائفة[1]؟؟؟

وإذا كان الحكام قد ماتت بهم المروءات، وأصبح الشارع العربي لا وجود له، فهذا يعني موات الأمة، أمة العرب التي هي خير أمة قد أخرجت للناس، ومن ثمّ اشتد عليها العدو، وتعيش مرحلة هوان لم يسبق لها مثيلٌ في التاريخ، فالصهاينة يُقَتِّلون الأطفال والنساء في فلسطين، ونحن لا نملك إلا الشجب والاستنكار، وأمريكا تختار ما تشاء من بلاد العرب لضربه ونحن هنا لا نملك حتى الاستنكار أمام القوة الأمريكية، وأصبحت أمة العرب من أضعف أمم الأرض، فهي هدف لكل من تسول له نفسه أن يصفعها، لأنها لا تملك قدرة الرد، وهم الآن يتسولون السلام من الصهاينة الذين يبطشون بكل قوة ولا يملك العرب أن يقابلوا بطش العدو ببطش مثله، والخيار الاستراتيجي - السلام - أصبح مهانة للعرب، هذا الوضع

---

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٥٦، ٢٥٧).

الذي تحياه الأمة جعل نزار يكتب قصيدته «متى يُعلنون وفاة العرب» فإنهم موتى ولكن وفاتهم لم تُعلن رسميًا بعد، وموتهم ليس موت بغتة لحظية، لكنهم تتحشرج الروح فيهم منذ خمسين سنة حتى ماتوا وكل ما صدر عنهم في تلك الحقبة إنّما صدر عن مريض يموت لا قيمة له، لذلك أتت صرخة نزار:

أحاولُ بالشعرِ.. أن أمسِكَ المستحيلَ..
وأزرع نخلاً..
ولكنهم في بلادي، يقصُّونَ شَعْرَ النخيلْ..
أحاولُ أنْ أجعلَ الخيلَ أعلَى صهيلاً
ولكن أهلَ المدينةِ يحتقرُونَ الصّهيلْ!!
أنا منذُ خمسينَ عَامًا
أراقبُ حالَ العربْ..
وهُمْ يُرعِدونَ، ولا يُمطرونْ..
وهُمْ يدخُلُونَ الحُروب، ولا يخرجُونْ..
وهُمْ يعلكُونَ جُلُود البَلاغَةِ عَلْكاً
ولا يهضِمُونْ..
أنا منذُ خمسِينَ عامًا
أحاولُ رَسْمِ بلادٍ..
تُسمَّى - مجازاً - بلادَ العَرَبْ
رَسَمْتُ بلون الشرايينِ حينًا
وحينًا رُسمْتُ بلونِ الغضبْ..
وحينَ انتهَى الرَّسمُ، ساءلْتُ نَفْسِي:
إذا أعلَنُوا ذاتَ يوم وَفَاةَ العَرَبْ..
ففي أي مَقْبَرة يُدفَنُونْ؟
ومَنْ سوفَ يبكي عليهِمْ؟
وليسَ لديهم بَنَاتٌ..
وليس لَديهم بَنُونْ..
وليسَ هُنَالِكَ حزنٌ..

وليسَ هُنَالِكَ مَنْ يحزَنُونْ!!
أحاولُ منذُ بدأتُ كتابةَ شعْرِي
قِياسَ المسافةِ بيني وبين جدُودي العَرَبْ..
رأيتُ جُيُوشًا.. ولا مِنْ جُيُوشْ..
رأيت فُتُوحًا.. ولا مِنْ فُتُوحْ..
وتابعْتُ كُلَّ الحُرُوبِ على شاشةِ التّلْفَزَهْ
فقَتْلَى على شاشةِ التَلْفَزَهْ..
وجرْحَى على شَاشَةِ التلفَزهْ..
ونصرٌ مِنَ الله يأتي إلينا.. على شَاشَةِ التَلْفَزَهْ[1]..



(١) نزار قباني - جريدة الحياة اللندنية، متى يعلنون وفاة العرب، ديسمبر ١٩٩٤م.

التخلف العربي:

بالرغم من انتشار المدارس والجامعات والكليات المتخصصة في العالم العربي كله، وزيادتها على مدار اثنين وأربعين عامًا خلت، (وهي مرحلة نزار الشعرية) زيادة ملحوظة، فإن هذا الانتشار الواسع ليس مؤشرًا بالضرورة على وجود تقدم علمي في العالم العربي. فالعالم العربي يمتلك الإمكانات العلمية، ووفرة المال والبشر، وقياسًا به تعتبر «إسرائيل» فقيرة قليلة السكان. ولكنها حققت تقدمًا علميًا أكثر بكثير من التقدم الذي حققه العرب جميعًا خلال حقبة واحدة من الزمن، وهناك تقرير يشير إلى أن العالم العربي مثلاً لم ينشر خلال خمسة عشر عامًا (١٩٦٧م-١٩٨٣م) غير ثلاثة وعشرين ألف بحث علمى، فى حين أن إسرائيل وحدها قد نشرت خلال الفترة نفسها حوالى تسعة وأربعين ألف بحث علمى[1] ونتيجة لذلك أن الوجود العربى فى خطر؛ إذ تؤكد التقارير «أن إسرائيل قد دخلت النادى الذرى واحتلت مقعدها فيه وأصبحت تملك الرؤوس النووية من مختلف العيارات والأوزان حتى عيار أربعين كيلو طن؛ أى ضعف عيار قنبلة هيروشيما أو بمعنى آخر أربعين ألف كيلو من المتفجرات المزلزلة والحارقة والإشعاعات المهلكة، كما جاء التأكيد على أن ترسانتها الذرية تحتوى على أكثر من مائتين من الرووس النووية التى تكفى جميع المدن العربية وتحظى المدن المصرية بأوفر نصيب، كما أنها طورت سلاحا صاروخياً بعيد المدى قادرا على حمل الرؤوس النووية من عيار خمسين كيلو طن ويبلغ مداه المؤثر ألفا وأربعمائة وخمسين كيلو مترا من نقطة الانطلاق وتستطيع إسرائيل أن تحركه شمالاً فيصل إلى بطن الاتحاد السوفييتى، وتحركه جنوبا فيصل إلى أسوان وسدها العالى ومدن الشمال السودانى، كما أن مداه شرقا يشمل بغداد وحقول البترول فى الشمال العراقى ويمتد إلى الخليج العربى كله وكل المدن السعودية وكذلك كل سواحل البحر الأحمر شرقا، وفى الغرب كل شواطئ تونس، وعلينا أن نرسم دائرة نصف قطرها ألف وخمسمائة كيلو متراً لنرى المدى المؤثر والمسيطر لهذا الصاروخ وهذا ما جعل الاتحاد السوفييتى يقدم مذكرة لمجلس الأمن لقيام الوكالات الدولية بالتفتيش على مفاعلاتها فى «ديمونة» و«ناحال» سوراك»[2]، وفى مقابل هذا التقدم العلمى للأعداء تعيش الأمة العربية مرحلة تخلف رهيبة عاناها الشاعر وغيره من أبناء هذه الأمة، ويبدو أن الدين - أى دين - إذا فُهِم على أساس انتهازى منحرف بغية غرض ما، فإنه يؤدى إلى انحدار معتنقيه. وعندما أخذ قساوسة أوروبا من الدين قناعًا

---

(١) خليل محشى - التربية المدرسية والعطاء العلمي في البلاد العربية - مجلة المستقبل العربي - بيروت - ١٩٨٥م - عدد ٧٧، ص٦٠، ٦١.

(٢) عبدالعزيز محمد - رسائل خطيرة لم يقرأها احد - جريدة الوفد - القاهرة ١٩٨٧م، بتاريخ ١/١٠/١٩٨٧م.

لأطماعهم، وفسروه بما يتراءى لهم، عاشت أوروبا العصور الوسطى فى ظلام دامس، إذ كان الدين بمثابة الفصام النكد بين العلم والحياة[1] وإذا كان الدين الإسلامى، دينا ودولة داعيًا إلى العلم والتقدم، فقد أسأنا فهم ذلك الدين؛ مما أدى إلى ما نحن فيه من تخلف، ففى الوقت الذى استطاع فيه الصهاينة صنع الأسلحة الذرية - كما ذكرنا - مازلنا نحن العرب - نفهم الدين على أنه زيارة القبور، وأنه الحجابات التى يصنعها مرتزقة الدين، لكن نزارا رفع سيفه الغاضب فى وجه العادات التى أدت إلى ما نحن فيه:

أرفُضُكُمْ..
أرفُضُكُمْ..
يَا مَنْ صنَعْتُمْ رَبَّكُمْ من عجوَةٍ..
لكُلِّ مجذوبٍ بنيتُم قُبّةً
وكُلُّ دجّالٍ أقمتُمْ حولَه مَزَارْ
حَاوَلْتُ أن أنقذكُمْ
من الحِجَاباتِ على صدورِكُمْ
من القِراءاتِ التى تُتْلَى عَلى قُبورِكُمْ
من حَلَقَاتِ الذِّكرِ
من قراءةِ الكَفِّ
ورقصِ الزّارْ
حَاولْتُ أنْ أدقَّ فى جُلودِكُمْ مسمَارْ
يئستُ من أظافرِى
يئستُ من سَمَاكَةِ الجدارْ[2]

لقد نجح نزار فى هذا الأبيات على المستويين الفكرى و الفنى؛ فقد شخص المرض المزمن منذ قرون، وتأتى البراعة الفنية، فى تكرار «يئست» ثلاث مرات، فى المرة الأولى مع «جلود العرب» لأنها فقدت خلايا الإحساس ولم تشعر بالنصيحة «المسمار» التى حاول الشاعر إقناعهم بها دون جدوى، وتأتى فى المرة الثانية مع «أظافر الشاعر» التى كلَّت هى الأخرى من جلود العرب، لكن الشاعر لم يتعب فهو قد يئس من أظافره، لأنها لا تريد أن تواصل الدّقَ فى الجلود ونتيجة هذا وذاك تسرب اليأسُ إلى نفس الشاعر؛ لأن الهوة بين الواقع وبين ما يريد واسعة.

(١) سيد قطب - المستقبل لهذا الدين - ص٧٥، دار الشروق - مصر.
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٠٧، ٣٠٨).

والشاعر يفهم الدين على أنه تقدم وعمل وعبادة، فالدين الإسلامي يجعل من العمل عبادة، غير أننا سلكنا الطريق العكسى:

نقعدُ فى الجَوَامعِ

تَنَابلًا، كُسَالى

نُشَطِّرُ الأبياتَ أو نُؤلِّفُ الأمثالا

ونشحَذُ النَّصر على عدوِّنَا

مِنْ عندهِ تَعَالى[1]..

وربما تكون الاعتقادات الخاطئة هى منشأ التخلف، فنحن نفسر الدين كما نراه وحسبما يتفق مع غرائزنا وشهواتنا فبرغم ما نعانيه من فقر وتخلف نترك كُلّ شرائع الدين الحنيف ولا نتمسك إلّا بالزواج بأربع زوجات وكأنها الدين كله، وقد نجح نزار فى المزج الفنى بين هذا التعدد وبين الفقر والجهل والمرض، فنحن لا نفكر فى أن نقهر الفقر، ونمحو الجهل ونتخلص من عللنا، لكن فكرنا كله منصبٌّ على توافه الأشياء.

فالمَلَايينُ التي تركضُ من غيرِ نِعَالْ

والتي تؤمنُ في أربعِ زوجاتٍ..

وفي يوم القيامةْ

المَلَايينُ التي لا تَلتَقِي بالخبزِ إلاّ في الخَيَالْ

والتي تَسكُنُ في اللّيلِ بيوتًا من سُعَالْ

أبَدًا مَا عَرفتْ شَكلَ الدوَاء..

تتردَّى جُثَثًا تحتَ الضِّياء[2]..

وكل ذلك يحدث للاقتناع التام بأن المجد يكمن في الغرائز الحسية للإنسان:

وَقَطعْنَا صـلاتَنَـا.. واقتنَعْنَـا   إن مجدَ الغنيّ في خِصيتَـيْـه[3]

فنحن منذ قرون خلت فقدنا هويتنا الإسلامية والعربية، فالإسلام بعد قرن واحد من الدعوة جعل من العرب والمسلمين القوة الأولى في العالم - آنذاك - لأنهم فهموا الدين فهمًا صحيحًا، فهو عمل وعبادة، حضارة وسلوك، تقدم ورقى، عقيدة، وسيف:

(١) السابق، (٣/٣٠٧، ٣٠٨).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣).

(٣) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٤.

خمسةُ آلافِ سنة..

ونحنُ في السِّرداب..

ذقُونُنَا طويلةٌ

نقودنَا مجهولةٌ

عيوننَا مرافىءُ الذُّبَابْ[1]..

وعندما تفقد الأمة - أي أمة - إحساسها بالدين وهو المعلق بالنفوس والأرواح لاسيما في العالم الشرقي بعامة والإسلامي بخاصة، فإنها تفقد الإحساس بكل شئ وينتج عن ذلك سلبية التفكير والأداء، حتى يصبح الإنسان في هذه الحالة يؤمن بالشئ وضده في آن واحد أو على الأقل يتساوى عنده الشئ وضده:

ونحنُ قانعُونْ

بالحرب قانعُونْ.. والسلمِ قانعُونْ..

بالحَرِّ قَانعُونْ.. والبرد قانعُونْ..

بالعُقمِ قانعُونْ.. والنَّسل قَانعُونْ..

بكُلِّ ما في لوحِنَا المحَفُوظِ في السماءِ.. قَانعُونْ[2]..

وقد شخص نزار كل هذه العادات والتقاليد المتخلفة في صورة «الدرويش» الذي طعنه نزار في رقبته ليقضي عليه وهو يدرك أن هذه الطعنة عقوبتها الإعدام، إذ سيُرمَى من هؤلاء بالزندقة والفسوق، لكن الوطن وعشقه لديه أكبر بكثير من افتراءات الدجالين وأرباب العيش في الظلام:

يَا سَادَتِي

بِخِنجَرِي هذا الذي تَرَوْنَهُ

طَعَنْتُهُ في صدرهِ والرقَبَهْ

طَعنتُهُ في عقلِهِ المنخُورِ مثل الخشَبَهْ

طَعنتُهُ باسمِي أنَا

واسم الملايينِ من الأغنَامْ

يَا سَادَتِي

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٨٣).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١١٩).

أعرفُ أنَّ تُهمَتِي

عقابُها الإعدامْ..

لكنَّني

قَتَلْتُ إذ قَتَلْتُه

كُلَّ الصراصيرِ التي تنشدُ في الظَّلام

والمسُسترِيحِينَ على أرصفةِ الأحلامْ

قتلْتُ إذْ قتلتُهُ

كُلَّ الذين يطلبُونَ الرِّزقَ من دكَّانةِ الإسلامْ

قتلْتُ إذْ قتلتُهُ

يَا سادتي الكرامْ

كَلَّ الذين مُنذُ ألف عامْ

يزنونَ بالكلامْ[1]..

وقد نجح الشاعر نجاحًا كبيرًا في رسم الصورة الشعرية على أساس أنها جريمة قتل لا يتنصَّلُ الشاعر منها، بل يعترف ثلاث مرات بما فعله ويبرر الدافع الحقيقي وراء القتل وهو يقدم أداة القتل نفسها (الخنجر) فهو لا يبغي سوى التقدم لأمته ووطنه وكفاه ما أراد، ولقد حاول نزار أن يحرك إحساس أمته كي تنهض بين الأمم وتتخذ لها مكانًا في العالم الجديد، ولكنه لم ينجح فشعره هباء، وأحلامه ضاعت بين الأوضاع العربية المتردية.



(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٣٦/٣).

حربُ الخليج الثانية:

فى الثانى من أغسطس ١٩٩٠م اجتاحت الجيوش العراقية دولة الكويت، بعد خلاف قصير بين القيادة السياسية فى الدولتين، وأعلن العراق عودة المحافظة السادسة عشرة إلى الوطن الأم، أى أن الكويت محافظة عراقية، وقامت جيوش ثلاثين دولة فيما عُرِف بدول التحالف الدولى لتحرير الكويت بمنازلة الجيش العراقى وحُرِّرت الكويت وَدُمِّر العراق تدميراً كبيراً.

وكان من أسوأ نتائج هذه الحرب تمركز القوات الأمريكية فى منطقة الخليج العربى، فلم تعد دول الخليج تأمن شر المارد العراقى، وأصبح العراق يُضرب منذ ذلك الحين بسبب وبلا سبب، وقامت الدول الغربية بفرض نفوذها عليه وأرغمته على التخلص من أسلحة الدمار الشامل التى كانت بحوزته حتى لا يهدد أمن جيرانه العرب.

وهذه الأزمة أضرت بالعرب ضررًا بالغًا على المستوى القومى، فجيش العراق جيش عربى، قوته تحسب فى الرصيد العربى، وتحطيم جيش العراق بهذا الشكل أضرَّ بميزان القوى فى الشرق الأوسط، فإسرائيل وحدها هى التى تملك أسلحة الدمار الشامل وخرج العراق من الساحة.

والذى نلاحظه فى شعر نزار عن هذه الحرب أنه كتب قصيدة عنها وأعطاها عنوان «هوامش على دفتر الهوامش» لتذكرنا بقصيدته الشهيرة التى كتبها بعد هزيمة ١٩٦٧م، بعنوان «هوامش على دفتر النكسة».

وبالنظر لعنوان هذه القصيدة «هوامش على دفتر الهوامش» نتيقَّن بأن الشاعر يصف حرب الخليج الثانية بأنها هزيمة للعرب لا تقل ضراوة عن هزيمة عام ١٩٦٧م.

ونزار فى هذه القصيدة لا يبحث عن المخطئ أو المسئول بقدر ما يصور الهزيمة القومية للعرب كافة، لأنه لم يتناول احتلال العراق للكويت ولم يظهر لنا موقفه من هذا الغزو رفضًا أو تأييدًا، لكنه ركَّز تركيزًا شديدًا على الهزيمة المنكرة التى حاقت بجيش العراق، وأخذ يتهكم على القادة العراقيين الذين تحدثوا عن أم المعارك التى سوف ينهزم فيها جيش التحالف بقيادة أمريكا وأن النصال سوف تكسر النصال:

مُضحِكَةٌ مُبْكِيةٌ

معركةُ الخليجْ

فلا النِّصَالُ انكسَرَتْ على النِّصَالْ

ولا الرجالُ نَازَلُوا الرجالْ

ولا رأينا مَرّةً آشُورَ بانيبال
فكُلُّ ما تَبَقَّى.. لمتحف التاريخ..
أهرامٌ من النِّعَال[1]**!!**

والذي نلاحظه هنا أن الشاعر يعيب على القيادة العراقية إجادتها حرب الكلام قبل معركة التحرير، فهي لم تقدر الموقف حق قدره، واستعانت ببلاغة الإنشاء والشعر في مواجهة القوة الضاربة التي لا قبل لهم بها فكان الأحرى أن تستعد بالقوة العسكرية وليس بالأناشيد الحماسية الجوفاء[2]:

بعد أسابيعَ من الإبحار في مراكبِ الكلامْ
لم يَبْقَ من قَامُوسنا الحربيِّ
إلاّ الجِلْدُ والعِظَامْ..
طائرةُ (الفانْتُوم)..
تنقَضُّ على رؤوسِنَا
ونحن نَسْتقوِي بزُنَّار (أبي تمَّامْ)!
الحَرْبُ لا تربحُهَا وظائفُ الإنشَاءْ
ولا التشابيهُ.. ولا النعُوتُ.. والأسمَاءْ
مُقْتَلُنَا يكمُنُ في لسانِنَا
فكم دفعْنَا غالياً ضريبةَ الكلاَمْ[3]

ولعلنا نقول بأن الشاعر نظر إلى هذه الحرب من منظور قومي بحت، فالإعلام العراقي صوَّر أن المنازلة فاصلة وأن أبطاله المغاوير سوف يدحرون أمريكا ومَنْ معها، وربما كان لهذه التصريحات أثر السحر على نفوس الشعوب العربية، لأن العرب يشعرون بمرارة من أمريكا، وأي إنسان ينادى بحربها يجد رضا في نفوس العرب، لأن سلاح إسرائيل الذي تقتل به الفلسطينيين كل يوم هو سلاح أمريكي وأنها تدعم احتلال أرض العرب وإزلالهم.

ونزار واحد من هذه الجماهير التي انتظرت لكي ترى أمريكا مهزومة مكسورة - ليس كراهية للكويت ولا حبًّا للعراق - ولكنه شعور قومي بأن يرى هذه القوة الجبارة وهي ذليلة ولكن الذي حدث كان غير ذلك، فالعالم كلّه شاهد جيش العراق وهو جائع وعارٍ، والذي

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥٢٢).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥١٦، ٥١٧).
(٣) السابق، (٦/٥١٦، ٥١٧).

أصاب كل عربي في مقتل هو الجندي العراقي الذي انحنى يقبل أقدام الجنود الأمريكيين، والغريب في الأمر أن أجهزة الإعلام العراقية مازالت تصرُّ على نصرها في هذه المعركة:

مَنْ الذي يُنقذُنَا من حالةِ الفِصَامِ

مَنْ الذي يُقنعُنا بأننا لَمْ نَنْهَزِمْ

ونحنُ كُلَّ لَيلةٍ..

نرى على الشاشات جيشًا جائعًا.. وعاريًا

يَشحذُ من خنادق الأعداء (ساندويشَةً)

وينحني.. كي يَلثُمَ الأقدام[1]

ويرى نزار في هزيمة العراق في حرب الخليج الثانية هزيمة للأمة العربية، فالعار الذي لطّخ الجيش العراقي هو عار للعرب أجمعين، والطعنة لم تترك أحدًا، فالكُل جُرح في كبريائه جُرحًا غائرًا ربَّما لا يندمل بمرور السنين:

يا وطني الغارق في دمائِهِ

يا أيُّها المطعُونُ في إبائِهِ

مدينةً مدينةً..

نافذةً نافذةً..

غَمَامةً غمامةً..

حَمَامةً حَمَامةً..

مِئذنةً مِئذنةً..

أخافُ أن أقولَكَ السَّلاَمْ

يُسافرُ الخِنجَرُ في عُرُوبتي

يُسافرُ الخِنجَرُ في رُجُولتي

هل هذهِ هزيمةٌ قُطْرِيَّةٌ؟

أم هذهِ هزيمةٌ قوميَّةٌ؟

أم هذهِ هَزيمتي[2]؟؟

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥١٨).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٥٢٦، ٥٢٧).

ويرى نزار أنّ هذه الحرب أوضحت بجلاء قيمة الإنسان العربي وقيمة تفكيره وتصرفه، فالشعوب العربية أصبحت كالأغنام لا عقل لها، ويقدم لها الحاكم وجهازه الإعلامي أفلامًا عن الحرب والسلام، فالعرب لا يجيدون الحرب ولا يجيدون السلام إنّما يجيدون مشاهدة أفلام حكامهم، وموت الإنسان العربي قتلاً في ساحات القتال رخيص كما يموت الممثل في الأفلام تمامًا:

لاَ حَرْبُنَا حَرْبٌ، ولاَ سَلامُنا سَلامْ
جميعُ ما يَمُرُّ بنا في حياتِنَا
ليس سوى أفلامْ..
زواجُنَا مُرْتَجَلٌ
وحُبُّنَا مُرْتَجَلٌ
كما يكونُ الحُبُّ في بداية الأفلامْ
وموتُنَا مُقَرَّرٌ
كما يكونُ الموتُ في نهاية الأفلامْ[1]..

فالعرب ينتصرون من خلال الإذاعة الرسمية، وفي الواقع يتلقون هزيمةً تلو أخرى؛ حتى كأن التاريخ المشرق الناصع لهم عبارة عن أفلام، لذا يلجأ نزار إلى استدعاء شخصيات تاريخية بارزة في مجال الحرب مثل خالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وحمزة بن عبدالمطلب، وعقبة بن نافع، والزير سالم (المهلهل عدى بن ربيعة)، والقعقاع بن عمر التميمي.

وتكديس هذه الشخصيات متتابعة وراء بعضها في مقطوعة شعرية قصيرة قد يكون عيبًا من الناحية الفنية، إذ يرى بعض النقاد في هذه الحالة أن الملامح التراثية تطغى وتعجز عن الإيحاء بأية دلالات معاصرة وتتحول القصيدة إلى عملية سرد تقريرية وتدخل في إطار صيغة «التعبير عن» مما يجعل صوت الشخصية التراثية أعلى من صوت الشاعر فتنكسر من جديد عملية الامتزاج بين ما هو معاصر وما هو تراثي في تجربة الشاعر[2].

غير أن نزار بوعي شديد - رغم تكديسه لهذه الشخصيات التراثية، إلاّ أنه أشعرنا بأنه ينفى وجود هذه الشخصيات بيننا في العصر الحالي وكأنّه يتحدث عن الحاضر المُرّ الذي تحياه العرب، بعيدًا عن مجدها التراثي المشرق:

لم ننتصر يومًا على ذُبَابَةٍ

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥١٠).

(٢) د. علي عشري زايد - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٨.

لكنَّها.. تجارة الأوهَامْ
فخالدٌ، وطارقٌ، وحمزةٌ
وعُقبةُ بنُ نافعٍ،
والزيرُ، والقعقاعُ، والصمصَامْ
مُكَدَّسُون كُلُّهمْ..
في عُلَبِ الأفلامْ
هزيمةٌ..
وراءَها هزيمةٌ..
وراءَها هزيمةٌ..
كيفَ لنا أن نربحَ الحربَ
إذا كان الذين مَثَّلُوا..
وصوَّرُوا..
وأخرجُوا..
تعلَّمُوا القتالَ في وزارة الإعلامْ[1]؟؟

فنزار لم يتحدث من خلال شخصياته؛ بل أتى بهم شاهدًا على العار المعاصر، كما أنّه أعطى دلالات المعاصرة واضحة وجلية فهو يتحدث عن عرب اليوم «لم ننتصر يومًا على ذُبَابَة»، كما أتى بألفاظ وعبارات تدل على المعاصرة دون شك مثل: عُلَب الأفلام، صوروا، أخرجوا، وزارة الإعلام.. وتكديس الشخصيات التراثية أتى موظفًا في البناء الدلالي، فهذه الشخصيات تعبر عن العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وهي فترة البطولات القوية والشخصيات الفذة التي رسمت تاريخًا حربيًّا بالسيف وليس من خلف أبواق الإذاعات كما نفعل اليوم، ومن خلال هذه الشخصيات التراثية المتراصة نشعر بمدى الوهن والعار، فهؤلاء أجدادنا ولا ننتسب لهم بسبب من الأسباب.

ويتعرض نزار في تعليقه على حرب الخليج الثانية إلى ممارسات الشعوب العربية التي ألَّهَتْ حكامها، ولاسيما العراق ويعمد نزار إلى أسلوب السخرية والإزدراء من هذه الشعوب التي تهلل للنصر المزعوم وهي مذبوحة من الشريان للشريان، ويرى أن الله تعالى لم يطلب من عباده أن ينحتوا له مليون تمثال من الرّخام مثلما نحت العراقيون هذه التماثيل لرئيسهم:

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٠٢/٦، ٥٠٣).

هم يقطعُونَ النّخلَ في بلادِنَا
ليزرعُوا مكانَه
للسيد الرئيس، غاباتٍ من الأصنامْ!
لم يطلُبِ الخالقُ من عبادِهِ أنْ ينحتُوا يومًا لَهُ
مليونَ تمثالٍ من الرّخامْ!!
تقاطعت في لحمنا خناجرُ العُرُوبَة
واشتبكَ الإسلامُ بالإسلامْ[(١)]

ومما لا شك فيه إن نزارًا يقصد الرئيس العراقي صدام حسين؛ لذا نسأل لماذا لم يصرح نزار باسمه مباشرة مثلما فعل مع الرئيس الراحل أنور السادات عندما هاجمه بعد زيارته للقدس وتوقيعه معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية التي بموجبها تحررت كل الأراضي المصرية المحتلة في عدوان يونية ١٩٦٧م[(٢)].

ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي يتوارى فيها نـزار خلف عبارات موحية دون التصريح مباشرة بما يريد فقد لجأ إلى هـذا الأسـلوب في مذبحة أيلول أيضًا، فاتهم العرب، ومدينة عمّان بهذه المذبحة ولم يذكر الملك حسين بن طلال بحرف واحد[(٣)].

والإجابة لا تحتاج إلى عناء كبير، فثمن التصريح باهظًا يصل إلى عنقه. أمّا التعرض لمصر ورئيسها قد أتى صريحًا وواضحًا؛ لأنه يعلم أن الرّد من جانب مصر في أبشع صوره سيكون منعه من الدخول إلى مصر أو مصادرة دواوينه الشعرية وهذه خسائر مقدور عليها ما دامت لا تصل إلى عنقه. ونزار نفسه يفهم ذلك جيدًا فعندما حضر لأمسية معرض القاهرة الدولى للكتاب سنة ١٩٨٨م، وألقى قصائد سياسية عنيفة قال للصُحف يومها: «أشهدُ بأنني ما شعرت - وأنا ألقى كلماتي المتفجرات من فوق المنبر - بأنني مُهدّدٌ أو خائف من أحد، كنت أشعرُ أنني في عُرس الحرية. عُرس الكلمة الحرة، وعرس المجتمع الحر»[(٤)].

وفي هذا وحده دلالة واضحة على مدى القهر الذي يعانيه الشعراء والكتاب في وطننا العربي من قمع، وما يمكن أن تصل إليه الأمور إذا خرجوا عن الخط الأحمر.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥١٤).
(٢) انظر في ذلك: اليوميات السرية لبهية المصرية.
(٣) انظر: ديوان «لا» لنزار قباني قصيدة «دفاتر فلسطين»، ص١٠٣.
(٤) جريدة الأهرام - القاهرة بتاريخ ١٩٨٨/٢/١١م، ص١١.

الفصل السابع
الحرية

- العرب والحرية.
- نزار والحرية.
- تاليه الحكام.
- الإعلام الفاسد.
- دولة القمع.

العرب والحرية:

يعتبر العالم العربي سياسيًا جزءًا من العالم الثالث، وهذا الاعتبار يضع العالم العربي في ذيل قائمة الشعوب التي تتمتع بقسط قليل من الحرية والديمقراطية.

إن مشكلتي الحرية والديمقراطية أصبحتا همًا قوميًا كبيرًا في المنطقة العربية، كما أصبحتا تستنزفان جزءًا هامًا في الفكر العربي المعاصر.

ولقد كان من السهل في السابق إرجاع العلاقات اللا ديمقراطية في كثير من الأقطار العربية إلى سيطرة فئات مستغلة محدودة على مصادر الإنتاج والثروة واستغلالها للطبقات الشعبية الواسعة، وكذلك إلى وجود احتلال أجنبي أو قواعد أجنبية أو علاقات تبعية تربط هذه الأقطار بالمعسكر الاستعماري إلاّ أن الوضع ازداد تعقيدًا عندما نهضت حركات وأحزاب سياسية تطرح بشكل أو بآخر شعارات التحرر الوطني والعدل الاجتماعي، واستطاعت تسلم السلطة في كثير من أقطار الوطن العربي، وبرغم كون هذه الحركات قد نشأت تعبيرًا واستجابة لمطالب حقيقية للطبقات الشعبية العربية وأنها - فرضا - ممثلة هذه الجماهير ووسيلتها لتحقيق أمانيها نجد أن صورة الواقع الملموس تختلف عما يطرح وعما يفترض؛ فالإنسان العربي في هذه الأقطار يعاني أيضًا من الكبت والقهر؛ فتحريم الرأى المعارض ومطاردة القوى السياسية الأخرى ومحاولة تصفيتها تكاد تكون قاعدة عامة.

وقد وصل الأمر بهذه النظم إلى تصفية الرأى المعارض حتى داخل التنظيم الواحد والحزب الواحد والفئة الحاكمة الواحدة. وقد ساهم ذلك في بث شك عميق لدى الجماهير العربية بجدية القوى السياسية، وعزف الإنسان العربي بوجه عام عن المساهمة الإيجابية في كثير من

الأحداث المصيرية وامتناعه عن اتخاذ المواقف التي تتطلبها، فهو لم يعد يطيق الهموم الجديدة الثقيلة في القهر السياسي وحجر الرأى ومصادرة الحقوق الأساسية وامتهان الكرامة[1]. والديمقراطية في العالم الثالث على وجه الخصوص لا يمكن أن تسير إلا بجناحيها، الجناح السياسي والجناح الاقتصادي، وذلك بتوزيع الدخل القومي توزيعًا عادلاً لأنه في مجتمع لا تتكافأ فيه الفرص، تصبح الديمقراطية والعمليات الانتخابية بيعًا وشراء وكذلك لا يكفي أن يصدر دستور ديمقراطي بل يجب أن يربى الناس تربية ديمقراطية وأن يتعودوا ممارستها وأن تصبح قيمة مستقرة في أعماقهم يقيسون بها ضمن ما يقيسون كل ما يعرض عليهم أو يطرح لأخذ رأيهم[2].



(١) د. خالد الناصر - ازمة الديمقراطية في العالم العربي، ملف ندوة الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٣م، ص٢٥-٣٦.

(٢) د. إسماعيل صبري عبدالله - المقومات الاقتصادية والاجتماعية في العالم العربي، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٣م، ص١١٩.

نزار والحرية:

وسط هذه الأجواء ركز في شعره السياسي على الجناح السياسي للديمقراطية، مسقطًا مشكلة العدالة الاجتماعية، وهي لا تقل أهمية عن الأولى حيث يعاني المجتمع العربي من أوضاع اقتصادية يحكمها تفاوت عنيف بين من يملكون الكثير ومن لا يملكون شيئًا وهم الأغلبية، وبينما يعيش بعض العرب - ومنهم نزار - في العواصم الأوروبية حياة راحة ورخاء فإن هناك عرباً آخرين يموتون جوعًا، ويعود اختيار «نزار» لقضية «الحرية» كمدخل أساسي لثورته الشعرية لأسباب عديدة منها أنه فنان وصاحب قلم، وأن مشكلة التعبير الحر عنده هي أول ما يعانيه ويصطدم به، إن الكلمة غير الحرة لا قيمة لها عند «نزار» ولا عند أي فنان حقيقي صادق، ومعنى أن تكون الكلمة مقيدة هو أن تموت الكلمة ويموت الفن، ففي ظل القهر والطغيان لا مكان للفن أو للفنان، وخاصة ذلك الفن الذي يعتمد على «الكلمة» في التعبير. هذا سبب رئيسي في أن ثورة نزار الشعرية تجعل «الحرية» محورًا قبل أي قضية أخرى من قضايا الإنسان العربي، وهناك أسباب أخرى منها عمله لفترة طويلة من حياته الدبلوماسية في بلاد أوروبية مختلفة وكان يشعر في هذه البلاد بنعمة الحرية الإنسانية التي يتمتع بها الناس والتي تمتع هو بها خلال تنقله بين بلاد أوروبا المختلفة، ولا شك في أن الفترات التي أقامها نزار في الدول الأوروبية خلال عمله الدبلوماسي قد عمقت فيه إحساسه بقضية الحرية وقيمتها وأهميتها، ومن ناحية أخرى فإن نزارًا عاش طفولته وشبابه الأول في أسرة دمشقية ميسورة ولم تكن هذه الأسرة من أصحاب الثروات الضخمة ولكنها في الوقت نفسه لم تكن تعاني من أزمات اقتصادية حادة، وعندما تقدم نزار في السن والحياة الاجتماعية والفنية كان نجاحه سريعًا وكبيراً في الوطن العربي كله، ولذلك فإن «المشكلة الاقتصادية» لم تكن في يوم من الأيام عنصرًا ضاغطًا على نزار، ومن هنا كانت مشكلة العدالة الاجتماعية تأتي في الدرجة الثانية من اهتمامه بعد مشكلة الحرية.

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك كله ما أشار إليه بعض النقاد من أن نزارًا يمثل في جانب من شخصيته الإنسانية والفنية ذلك النوع «النرجسي» من الشخصيات[1]، والنرجسية في جانبها السلبي تعني الإعجاب بالنفس وعشق الذات. أما الجانب الإيجابي في هذه النرجسية فهو الاعتزاز بالنفس والرفض الحاد لأي شئ يمكن أن يتحول إلى قيد على حرية الإنسان وشخصيته، من هذا كله كانت قضية الحرية عند نزار قباني هي أصل الأصول جميعًا في ثورته

(١) د. محمد مصطفى هدارة - دراسات ونصوص، في الأدب العربي - دار المعرفة الجامعية - مصر ١٩٨٥م، ص٢٦٧.

الشعرية، وإذا كانت هذه العوامل كلها عوامل ذاتية فهناك إلى جانب ذلك، بل وقبل ذلك السبب العام. وهو نضال الإنسان العربي من أجل حريته وخلاصة من القهر والطغيان، وذلك لا شك عنصر أساسي من عناصر التأثير في نزار؛ إذ لا يرى حلا للمجتمع العربي أو للإنسان العربي إلا في توفير الحرية، وقد كانت الهزيمة هي الشرارة التي فجرت الشاعر ضد الحكام العرب وكشفت أسباب الهزيمة الأساسية:

يَا سيِّدي.. يَا سيِّدي السُلطَانْ
لَقد خَسَرتَ الحربَ مَرَّتينْ
لأنَّ نصفَ شَعبنا ليسَ لهُ لِسَانْ
مَا قيمةُ الشعبِ الذي ليسَ له لسانْ؟
لأنَّ نصفَ شعبنَا مُحَاصرٌ كالنملِ والجرذَانْ
في داخلِ الجدرانْ..
لو أحَدٌ يمنحُنى الأمانْ
من عَسكر السلَطانْ
قلتُ لهُ: يا حضرةَ السُلطانْ
لقد خسرتَ الحربَ مرتينْ
لأنكَ انفصلت عن قضيةِ الإنسانْ[1]

فالشاعر لا يملك أمان الكلمة، وتأتي روعة استخدام الأداة «لو» في هذا المكان، والتي تفيد امتناع قول الشاعر ما يريد لامتناع الأمان، ثم الاستفهام في البيت الرابع الذي يوضح بلا شك أن الفرد المهان لا يمكن أن يجلب نصرًا للأمة، ولذلك يصور الشاعر حال الدولة البوليسية، وما يعتريها من القمع والاستبداد والتي يقع معظم العرب تحت قبضتها:

لَوْ أحَدٌ يمنحُني الأمَانْ
لو كنتُ أستطيعُ أن أقابلَ السلطانْ
قلتُ لَهُ
يا سيِّدى السلطَانْ
كلابُكَ المفترسَاتُ مَزَّقَتْ ردائِي
وَمُخبروكَ دائمًا ورائِي
عيونُهم وَرَائي..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩٢، ٩٣).

أنوفُهم ورائي
أقدامُهم ورائي..
يستجوبُون زوجتي
ويكتبُونَ عندهم أسماءَ أصدقائي
يا حضرةَ السلطانْ
لأنّني اقتربتُ من أسوارِكَ الصمّاءِ..
لأنّني حاولتُ أن أكشفَ عن حُزني وعن بلائي
ضُربتُ بالحذاءِ..
أرغمني جندُكَ أن آكُلَ من حذائي[1]

والشاعر يلجأ في دعوته للحرية إلى «التجسيد» أي إلباس المعنوي ثوب المحسوس، حتى ولو كان في ذلك شئ من المبالغة؛ وهذا الأسلوب هو أحد الأساليب الفنية المؤثرة، عندما يريد الشاعر أن يثير اهتمام الآخرين بما يدعو إليه:

اللفظةُ طَابَةُ مطّاطٍ
يقذفُهَا الحاكِمُ من شرفتهِ للشارعْ
ووراءَ الطابة يجرى الشَّعبُ
ويلهَثُ كالكَلبِ الجَائعْ[2]..

وكذلك قوله:

والعَالمُ العربيُّ.. إمَّا نعجَةٌ.. مذبُوحةٌ أو حاكِمٌ قَصَّابُ[3]

لكن ما هو مفهوم الحرية لدى الشاعر؟ يقول الشاعر: «أتصور، أنه لا بد وأن نتفق على تعريف مبدئي لمعنى الحرية حتى لا تتداخل حدود الأشياء، وتضطرب الرؤية ويختلط اللون الأبيض باللون الأسود».

وأول ما أتصوره هو أن الحرية حركة فردية داخل دائرة الجماعة وهذه الجماعة يمكن أن تكون أسرة، أو قبيلة، أو جمعية، أو مدرسة، أو وطنًا، ومعنى هذا أن الحرية خط هندسي ضمن دائرة، وليست أبدًا حركة في الفراغ أو في المطلق، وكما أن البحر محدود بالشواطئ، والريح

---

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩١، ٩٢).
(2) السابق، (٣/٢٩٩).
(3) السابق، (٣/٦٤٢).

محدودة بالجبال، والأنهار محدودة بضفافها، والطائرات محدودة بمدارج الصعود والهبوط، فإن الإنسان هو الآخر محدود بمسؤوليته، واستعمال الحرية، كاستعمال المستحضرات والعقاقير الطبية، لا يمكن أن يكون بغير مقاييس ومعايير وضوابط وإلا كانت الحرية قاتلة، وللحرية دائمًا جانبان متعادلان جانب يختص بنا وجانب يختص بالآخرين، وكل محاولة منا لنسيان الجانب الآخر يفقد الحرية معناها الأساسي لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارًا بغير شك.. ولكنهن لم يلدننا في الغابة، وإنما ولدتنا في إطار البيت والأسرة ونظام اجتماعي نشترك في تأسيسه مع الآخرين، وقد عرفت الأنظمة الاشتراكية، كيف تصقل حرية الفرد، وكيف تمنع تجاوزاته، وكيف تسيطر على غريزة الطمع المركبة فيه.. بحيث تأتي حرية المجموع أولاً وحرية الفرد ثانيًا، أما في الأنظمة الليبرالية، فإن الفرد يتصرف كوحش لا يتورع عن أكل كل ما يصادفه من أرض ومصانع وبشر.. وهو يعتقد أن الحرية التي يتيحها له النظام الليبرالي تمنحه الحق في أن يمد ساقيه على رقبة البشرية ويسحق برأس ماله الخرافي واحتكاراته عظام المعذبين في الأرض.. إن الحرية بحر لا ساحل له.. يركبه الرواد والمكتشفون، ويركبه القراصنة، وسمك القرش.. ونحن بالطبع نرفض الحرية التي ينادى بها سمك القرش، لأنها تقوم أساسًا على الجريمة والنشل والمتاجرة بلحوم الآخرين، إن الحرية هي محصول حضاري لا يعرفه إلا المتحضرون، فالثعبان لا يُعطَى الحرية لأنه لا يحسن التصرف بها، والذئب لا يمكن أن يدعى الحرية لأن تكوينه الأساسي تكوين عدواني، والقرصان لا يمكن أن يتكلم عن الحرية لأن غايته الأساسية أن يغتال البحر والمسافرين[(١)]، والثعبان والذئب والقرصان رموز لبعض حكام العرب الذين أذاقوا شعوبهم ألوانًا شتى من العذاب:

مُسَافرونَ نحنُ في سفينةِ الأحزانْ

قائدُنَا مُرتزقٌ

وشَيخُنَا قُرصَانْ

مُكوّمونَ داخلَ الأقفاصِ كالجُرذَانْ[(٢)].



(١) نزار قباني - الكتابة عمل إنقلابي، ص٣١، ٣٢، ٣٣.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١١١.

تأليه الحُكام:

وإذا كان بعض المفكرين العرب يرى أن الشعب العربي والسلطات العربية لم تدرك حتى الآن المعنى الحقيقي للحرية والتي تعني فيما تعني الديمقراطية المفتقدة في العالم العربي، فبالرغم من ترديد كلمة «الحرية» ليل نهار في العالم العربي، فإن هذا العالم لم يستطع أن يصل إلى صيغة عربية نهائية في موضوع الحرية حتى الآن، كما أنه لم يستطع أن يصل إلى صيغة نهائية في موضوع الديمقراطية كذلك، وما زال الفكر العربي قاصرًا دون وضع نظرية عربية للحرية نابعة من ظروفه السياسية والاقتصادية والدينية والفكرية[1]، ففي كثير من الأحيان ينتهي نظام الحكم بانقلاب عسكري أو بحكم الرجل الواحد[2]، الذي يتحول إلى إله لشعبه، يقول نزار على لسان ذلك الحاكم:

أيُّها الناسُ

لقد أصبحتُ سلطَانًا عليكُم

فاكسُروا أصنامَكُم بعد ضلالٍ واعبدوني

إنَّني لا أتجلى دَائمًا

فاجلسُوا فوقَ رصيفِ الصبر حتى تُبصروني[3]

ويرى نزار أن العلاقة بين الحاكم والمحكوم في العالم العربي تعدَّتْ علاقة السيّد بعباده المماليك، لأن شهوة الحكم والاستبداد جعلت الحكام يتعاملون على أنَّهم آلهة وليسوا حُكَّامًا، كما أن موات الفكر العربي والشموخ العربي أكد لهؤلاء الحكام أن هذا الطريق وحده الكفيل بالحفاظ لهم على كرسي الحكم، يقول نزار على لسان الحاكم:

أيُّها الناسُ

أنا أملِكُكُمْ

مثلما أملكُ خَيْلي وعبيدِي

وأنا أمشي عليكُم

مثلما أمشِي على سجّاد قصْرِي

---

(١) عبدالله العروي - مفهوم الحرية - دار التنوير - بيروت ١٩٨٣م، ص١٠٥.

(٢) د. علي الدين هلال - الديمقراطية وهموم الإنسان العربي المعاصر - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٣م، ص١١.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٦٩).

فاسجُدوا لي في قيامي

واسجُدُوا لي في قُعُودِي

أو لَمْ أغثْز عليكُم ذات يوم

بين أوراقِ جنُودِي[1]

والذي يجعل الحاكم إلهًا دائمًا هو الحاشية السيئة حوله من رجال الفكر والسلطة والساسة وخدم القصر، إذ يرى الجميع في تأليهه مصدرًا لقوتهم هم، يقول نزار على لسان الطاغية:

منذُ أن جئتُ إلى السلطة طفلاً

ورجالُ السيرك يلتفُّونَ حَوْلي

واحدٌ ينفُخُ نايًا

واحدٌ يضربُ طبلاً

واحدٌ يمسحُ جوخًا

واحدٌ يمسحُ نعلاً

منذ أن جئتُ إلى السلطة طفلاً

لَمْ يَقُل لي مستشارُ القصر «كَلاّ»

لَمْ يَقُل لي وزرائي أبدًا لفظةَ «كلاّ»

لم يَقُل لي سُفرائي أبدًا في الوجه «كَلاّ»

لم تَقُل إحدى نسائي في سريرِ الحبِّ «كَلاّ»

إنهم قد عَلَّمُوني أنَ أرى نفسي إلها

وأرى الشعبَ من الشرفةِ رَمْلاً

فاعذُروني إن تحوَّلتُ لهُولاكو جديدْ

أنَا لَمْ أقْتُل لوجه القتلِ يومًا

إنَّمَا أقتلكُم.. كَي أتسلى[2].

لقد تفهم نزار الطبيعة السياسية لبعض الدول العربية تفهمًا جيدًا، ومن هذا الفهم حلل نزار الطاغية العربي تحليلاً بسيطًا ولكنه ينطوي على فهم عميق صادق للطغيان والقهر، فكل طاغية

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٧٥).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٨٧، ٢٨٨).

معجب بنفسه مفتون بها، وتاريخ الطغيان هو في الوقت نفسه تاريخ الإعجاب بالنفس وعشق الذات وعدم القدرة على رؤية حق الآخرين في الوجود.

أيُّهَا الناسُ

أنا الأوّلُ والأعْدَلُ

والأجملُ من بين جميع الحاكمينْ

وأنَا بدرُ الدُّجى، وبَيَاضُ الياسمينْ[1]

ثم يقول:

إنَّني يوسفُ في الحُسن، ولَمْ يخْلُقِ الخَالقُ شَعْرًا

ذهبيًا مثلَ شَعْري

وجَبينًا نبويًّا كجبيني

وعيوني

غابةٌ من شجر الزيتُون واللوز

فصَلُّوا دئمًا كي يحفظَ الله عيُوني[2]

وكل طاغية في العالم العربي يحاول أن يتصور ويصور للناس أنه «مبعوث العناية الإلهية» إلى الأرض والبشر، وأن كل ما يفعله حتى لو كان تعذيبًا للناس فإنه نعمة على هؤلاء الناس وفضل عظيم، يقول نزار على لسان الطاغية مستخدمًا أسلوب السخرية:

احمدوا الله على نعمتِهِ

فَلقد أرسلَنِي كي أكتُبَ التاريخَ

والتاريخُ لا يُكتَبُ دُوني[3].

«والعمل الأدبي في الواقع تركيب فني معادل للمشكلة الاجتماعية أو المشكلة السياسية - أو هو بعبارة أخرى - إعادة تشكيل لمادته الأولى التي يعالجها، وهذا التشكيل المعاد يوازي - ولا يعكس - المادة الأولى التي يعالجها، والموازاة تقتضي المغايرة بطبيعة الحال، ويترتب على هذا أن الأدب كيان جديد مستقل عن موضوعه، وهذا الكيان هو رؤية الأديب الخاصة للموضوع الذي يعالجه[4].

---

(١) المصدر السابق، (٢٧٢/٦).

(٢) المصدر السابق، (٢٧٠/٦، ٢٧١).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٢٧٠/٦).

(٤) د. محمود الربيعي - مقالات نقدية - مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٣م، ص٨٣، ٨٤.

لقد اقترب نزار من المشكلة التي يعالجها لكن هذا الاقتراب من المشكلة السياسية لم يضر فنيا العمل الشعري لنزار، بل على العكس، فهذا الاقتراب ساهم في التعبير عن هموم الإنسان العربي وجعله أكثر قدرةً على فهم المجتمع الذي يعيش فيه وأعمق إحساسًا به وأدق استجابة لما يحدث فيه، يقول نزار على لسان الطاغية:

كُلما فكرتُ أن أعتزلَ السُلطَةَ

ينهَاني ضَميري

مَنْ تُرى يَحْكُمُ بعدى هؤلاء الطيِّبينْ؟

مَنْ سَيَشْفى بَعديَ

الأعرجَ..

والأبرصَ..

والأعمَى..

ومَنْ يُحيِي عِظَام المَيِّتينْ؟

من تُرى يخرج من معطِفِه

ضوء القمر؟

مَنْ تُرى يُرْسلُ للناس المطرْ[1]؟

والاستبداد في الحكم ظاهرة واضحة في مجتمعنا العربي، يرى نزار أن أساسها الإنسان العربي الذي يقبل الذُل والمهانة، ويرضى أن يُساق من حاكميه مثل الماشية، وأن يُعذب ولا يثور ولا يثأر من جلاديه، بل يستخدم نزار أسلوب السخرية اللاذعة على لسان الحاكم العربي الذي يتمسك بكرسي الحُكم لأنه لا يوجد غيره يعذبهم، وليس هناك مَنْ يقدر أن يسوقهم كالماشية إلا هو؛ لذا عندما يفكر الحاكم أن يترك منصبه يبكي على هؤلاء المساكين من رعيته لأنهم سيفقدون الجلاد؛ لذا يقرر الحاكم أن يركب الشعب إلى يوم القيامة:

مَنْ تُرَى؟

يجلُدهُمْ تسعينَ جَلْدَةْ

مَنْ تُرى؟

يصلُبهم فوق الشَّجَرْ

مَنْ تُرى يُرْغمُهُمْ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٧٣).

أنْ يعيشُوا كالبَقَرْ؟

ويَموتوا كالبَقَرْ؟

كُلَّما فَكَّرتُ أن أتْرُكَهُمْ

فاضتْ دُمُوعي كغَمامَةْ

وتوكَّلتُ على اللهِ..

وقرَّرتُ بأنْ أركبَ الشعْبَ

من الآن.. إلى يوم القِيَامَةْ[1]

ويبدو في الظاهر التناقض بين «بكاء الطاغية» وبين «ركوبه الشعب»، فكيف يركب من يبكي لأجلهم؟ لكن الحقيقة أنه لا تناقض مطلقًا في الأبيات لأن طبيعة الطاغية - كما ذكرنا - تعتبر تعذيب الشعب نعمة عليه، وهذا من ألوان السخرية الفنية الرفيعة لدى نزار.

وكل طاغية، وخاصة في العصر الحديث، يُحب للإعلام وللأغاني والقصائد التي يتردد فيها اسمه إلى حد الجنون وهو مستعد لتبديد ثروة البلاد والشعب في سبيل شراء وسائل الإعلام التي تمجده وتدعو إليه، يقول نزار في ذلك على لسان الطاغية:

أيُّها الناسُ

اشتروا لي صُحُفًا تكتبُ عني

إنَّها معروضةٌ مثل البغايا في الشوارعْ

اشتروا لي ورقًا أخضر مصقُولاً كأعشاب الربيعْ

ومدادًا.. ومطَابعْ

كُلُّ يُشترَى في عصرنَا.. حتى الأصَابعْ

اشتروا لي فاكهةَ الفكرِ.. وحلُّوها أمامي

واطبخُوا لي شاعرًا

واجعلُوه بين أطباقِ طَعَامي

أنَا أميٌّ.. وعندي عقدةٌ ممَّا يقولُ الشعراءْ

فاشترُوا لي شعراءَ يتغنونَ بحُسني

واجعلوني نجمَ كُلِّ الأغلفةِ

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٧٤).

فنجومُ الرقصِ والمسرح ليَسوا أبدًا أجمل مني
فأنَا بالعُملة الصعبة أشترى ما أريدْ
أشترى ديوانَ بشّار بن بُرد
وشفاه المُتنبي، وأناشيد لَبيدْ
فالملايين التي في بيت مَالِ المُسلمينْ
هي ميراثٌ قَديمٌ لأبي
فَخُذُوا من ذهبي
واكتُبوا في أمهات الكتبْ
إن عصري عصرُ هارون الرشيدْ[1]

والذي يلفت النظر اعتراف الطاغية بأنه أمي، وقد يكون ذلك عيبًا في الأبيات، لكن نظرة عميقة وفي سياق الأبيات كلية يتضح أن (الأمية) هنا ليست بمعناها السائد المعروف، لأنها هنا تعني عدم قدرة الطاغية على سماع أي شيء أو قراءة أي شيء إلا إذا كان مدحًا فيه وتمجيدًا لسيفه الصارم، ونلاحظ أيضًا استخدام الشاعر لصيغة «أيها الناس» التي لم ترد في القرآن الكريم إلا مقرونة بالله تعالى وهذا توظيف جيد من الشاعر. يوضح الهوّة بين الحاكم والمحكوم في عالمنا العربي، التي تصل في بعض بلداننا العربية إلى درجة عدم التلاقي، فالحاكم الحقّ هو الذي يلبي طموحات شعبه ويحافظ على الثوابت الوطنية والقومية.

* * *

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٨٠ - ٢٨٣).

الإعلام الفاسد:

في الدول التي تحترم آدمية المواطنين وعقولهم يكون الإعلام موظفاً لخدمة الشعب وإثراء العقول، وفي عالمنا العربي يتحول الإعلام إلى ببغاء يردد ما يقوله الحاكم، ويتسابق الإعلاميون في النفاق حتى يحظى كُلٌّ منهم برضا الحاكم. ومن ثمَّ فقد الإعلام دوره التنويري المُناط به:

الحَاكُم يضربُ بالطبلَة

وجميعُ وزارات الإعلام تَدقُّ على ذات الطبلهْ

وجميعُ وكالاتِ الأنباء تُضَخِّمُ إيقَاعَ الطبلهْ

والصحُفُ الكُبْرَى.. والصُغرى

تعملُ أيضًا راقصةً

في مَلهىً تملكُهُ الدولهْ[1].

ولفظة الطبلة هنا ذات دلالة مكثفة، فهي تعطينا معادلاً «لكذب الطاغية» الذي تردده كل وكالات الأنباء والصحف، وتوظيف اللفظة أتى بشكل رائع ودقيق في الوقت ذاته؛ لأن «للطبلة» إيقاعاً نغمياً يتلذذ به الطاغية وحاشيته، وكذلك الكذب له إيقاع البهجة الخادعة في نفوس الطاغية والحاشية على حد سواء، ولعل ما يوضح ذلك قول الشاعر:

الكذبُ الرسميُ يُبثُّ على كلِّ الموجَاتْ

وكَلامُ السلطة برَّاقٌ جدًّا

كثيابِ الرقَّاصَاتْ[2].

ونحن نلحظ أن الشاعر عندما يلجأ إلى التجسيد لا يلجأ إليه عفويًّا؛ إنما يلجأ إليه للتحريض على ما يرفضه ويستنكره، وبذلك يتحول «التجسيد» إلى «صدمة» هدفها إثارة القارئ وتحريك مشاعره الغاضبة بقوة وعنف.

والكُتَّابُ الذين يكتبون في الصحف، يتسابقون في خدمة الحاكم وتأليهه دون أن يُطلب منهم، وكأنَّ النفاق أصبح غنيمة يتسَابق إليها الكتاب، ولو نظرنا إلى الصحف العربية منذ خمسين سنة خَلت، لوجدناها على وتيرة واحدة، الحاكم هو الذي يحمي الشعب ويصفونه بأنه البطل، المناضل، المجاهد، المؤمن وعندما يأتي موعد البيعة (في النظام الملكي)، أو الاستفتاء

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٣٦.

(٢) السابق، ص١٣٧.

(في النظام الجمهوري) يتسابق الكتاب في نفاقهم المعهود، فلا بد للحاكم - مهما كان هذا الحاكم - أن يقبل ويتفضل ويتعطف أن يسوم الشعب سوء العذاب - ويعلنون في الصحف أنه من أجل التقدم والرخاء ينبغي أن يُختارَ الحاكم - والغريب أن الأمة العربية بينهما وبين التقدم آلاف السنين ولكنها الخديعة الكبرى للشعوب العربية، فإذا كان حُكامنا العرب - منذ خمسين سنة خَلَتْ، هم الذين يدفعون دولهم إلى التقدم والرخاء والتنمية، فأين هذا التقدم؟ وأين الرخاء؟ وأين التنمية؟ إن دولاً كثيرة في العالم مثل جنوب شرق آسيا مثلاً أحدثت طفرة مذهلة والعرب يتخذون الطريق المُضاد، لكن الكتاب في الصحافة ما زالوا يرددون بأن البلاد العربية في قمة التقدم والازدهار، يقول نزار عن هؤلاء الكتاب:

هذا له زاويةٌ يوميَّةٌ
هذا لَهُ عَمُودْ..
والفارقُ الوحيدُ، فيما بَيْنَهُمْ
طريقةُ الركُوع..
والسجُودْ[1].

ويلمس نزار وترًا حسَّاسًا، معلومًا للقاصي والدَّاني، لكن نزارًا يُعبر عنه بعفوية شديدة، تأتي وكأنّه يهمس للقارئ أو يحدثه سرًّا عن أسرار هؤلاء الكُتاب المرتزقة - كما يسميهم نزار:

على الذي يريدُ أن يَفُوزَ
في رئاسة التحريرْ..
عليهِ.. أنْ يَبُوسَ
في الصباحِ، والمساءِ
رُكبَةَ الأميرْ
عليه.. أنْ يمشي على أربَعَةٍ
كي يَرْكَبَ الأميرْ!!..

لأن الحاكم العربي لا يهتم بالإبداع الفكري أو حرية الصحافة، فهو لا يريد صحفيًّا مفكرًا بقدر ما يريد أجيرًا، يعطيه المال فيسب خصوم الحاكم العادل، ويصف معارضيه بأنهم خونة، ويُعطى نزار صورة بشعة لهؤلاء الصحفيين إذ يُعبر عن كتاباتهم بأنّها «نباح»، وكأنهم كلاب حراسة للسلطان:

لا يبحثُ الحاكمُ في بلادِنَا
عن مُبْدعٍ..
وإنما يبحَثُ عن أجِيرٍ
يُعطي طويلَ العُمْرِ.. للصحافة المُرْتزقَةْ
مجموعةً من الظُروفِ المُغْلَقَةْ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤٠٥/٦).

وبَعْدَهَا

يَنفَجرُ النبَاحُ.. والشتائِمُ المُنَسَّقَهْ[1]

ويرى نزار أن النفط العربي قتل الحرية؛ لأنَّ النفطيين العرب يلوحون للصحافة بالمال، فيكتب الصحفيون ما يريده هؤلاء وفقدت الصحافة العربية كبرياءها، لاسيما صحافة لبنان التي كانت تتمتع بالحرية، ولم يقف الأمر على الصحافة التي تصدر داخل الوطن العربي، فالنفطيون يطبعون صحفًا في أوروبا تمجدهم، وتمدحهم؛ لذا يصور نزار هؤلاء الصحفيين بأنهم كانوا مثل العصافير، في الحرية، تملأ الدنيا صدحًا، لكنّ البترول أحرق هذه العصافير وجعلها تنتظر العطاء من طويل العمر:

كُلُّ العصافير التي كانت تشُقُّ زُرقَةَ السَّماءِ،

في بيروتْ..

وتملأ الأشجارَ، والبيادرْ

قد أحْرَقَ البترولُ كبرياءَها

وريشَها الجميلَ..

والحناجِرْ

فهي على سقوف لندنٍ..

تَمُوتْ[2]..

ويُحسب لنزار هنا أنه عبَّر عن الصحفيين الأحرار بقوله «عصافير»، وهي توحي بالتغريد والحرية والجمال، وعندما أحرق النفط كبرياءها، وريشها الجميل، لم يقف الحرق عند هذا الحد، بل امتد إلى الأشجار، وهي رمز للعزة والمبادئ والثبات، فهي عزيزة حتى وإن ماتت فإنها تموتُ شامخة واقفة، لكن النفط أحرق العصافير والأشجار.. ونزار يرى العُذر لبعض الصحفيين، فإنهم إن لم يكتبوا على لسان الحاكم سيذبحون مثل البعير بلا ثمن:

كيفَ تُرَى نؤسِّسُ الكِتَابَهْ

في مثل هذا الزمن الصغيرْ

والرملُ في عيُونِنَا

والشمس من قصديرْ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٤٠٠، ٤٠١).

(٢) السابق، (٦/٤٠٣).

والكاتبُ الخارجُ عن طاعَتِهمْ

يُذبَحُ كالبعيرْ[1]

ويأتي شعر نزار عن عربدة «الطغاة» العرب - دون رادع - مفعمًا بالمرارة والأوجاع والحسرة التي تملأ قلب الإنسان العربي والمجتمع العربي بأسره، وأصبح مألوفاً في كل الدول العربية أن الناس تعرض عن أي شيء يصدر عن الدولة؛ لأن الناس تعلم كذب الإعلام الرسمي العربي:

الدولةُ تُحسنُ تأليفَ الكلماتْ

وتُجيدُ النصبَ.. تجيدُ الكسرَ.. تُجيدُ الجرْ

تُجيدُ استعراضَ العَضَلاتْ

لا يوجدُ شِعْرٌ أردأ من شعرِ الدولَة

لا يوجَدَ كَذبٌ أذكى من كذب الدولة..

صحفٌ.. أخبَارٌ.. تعليقاتْ

خوذٌ لامعةٌ تحتَ الشمسِ

نجومٌ تبرقُ في الأكتافِ

بنادقُ كاذبةُ الطَلَقَاتْ

وَطَنٌ مشنُوقٌ فوق حبال «الأنتينات»

وَطنٌ لا يعرفُ من تقنيةِ الحربِ سوى الكلمَاتْ

وَطَنٌ ما زَالَ يَذيعُ نشيدَ النَّصرِ على الأمواتْ[2]

ومن الأشياء المُسلَّم بها أن العالم العربى بأسره يدعى الحرية حتى إن معظم بلدانه تضيف لفظة «الديمقراطية» فى نهاية اسم الدولة أو لفظة «الشعبية»، ولكل دولة واجهتها الإعلامية التى ترفع شعارات العدل والمساواة والشورى:

الدولةُ منذُ بداية هذا القرن تُعيدُ تقاسيمَ الطبلة

«العدلُ أساسُ المُلكْ»

والشورى – بين الناس – أساسُ المُلكْ

والشعبُ – كما نص الدستورُ – أساسُ المُلكْ[3]

لكن الحقيقة تكمن خلف هذه الشعارات وهي قهر الإنسان وسجنه وتعذيبه وتأليه الحكام:

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٤٠٧).

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص١٣٠.

لا أحدٌ يزني بالكلماتِ
سوى الدولَة
«القمعُ أساسُ المُلكْ»
«شنقُ الإنسان أسَاسُ المُلكْ»
«حكمُ البوليس أسَاسُ المُلكْ»
«تأليهُ الشخص أساسُ المُلكْ»
«تجديدُ البيعَة للحُكّام أساسُ المُلكْ»
«وضعُ الكلماتِ على الخَازُوقِ
أساسُ الملكْ»
طَبْلَهْ.. طَبْلَهْ..
والسلطةُ تعرضُ فتنتَهَا
وحُلاها في سوق الجُملَةْ
لا يُوجدُ عُرْيٌ أقبحُ من عُرى الدولة[1].

والإعلام الرسمي المتخلف، الذي أصبح بوقًا للحاكم - على امتداد الوطن العربي كله - يردد انتصاراته الوهمية، بل يحوّل هزائمه إلى انتصارات كاذبة قد أفقدت الجمهور العربي حسه القومي، وأصبح لا يفرق بين رقص الراقصة في الملهى الليلي وبين قصيدة الشاعر التي تحمل حسًّا وطنيًّا أو قوميًّا:

إذا سَمِعْنَا شاعرًا..
يقرأ، في أمْسيةٍ شِعْرِيَّةٍ، أشعارَه
قُلْنَا له: «أحْسَنْتَ يا مُطْرِبَنَا الكبير»..
إعْقِدْ على خَصْرِكَ شالاً أحمرًا..
وارْقُصْ لنا،
آخِرَ ماكَتَبْتَ.. يا شاعرَنَا الشهيرْ..
أرْقُصْ لَنَا.. أرْقُصْ لَنَا
فنحنُ قَوْمٌ لا يرونَ الفَرْقَ
بين دِقّة الخَصْرِ.. وبينَ دِقّةِ التعبيرْ..

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٣١٣.

ومن هنا اختفى الدور التنويري والتثقيفي للكتاب والشعراء، وأصبحوا موظفين يتسابقون إلى إرضاء الحاكم، بل يقدمون خدماتهم النفاقية دون أن يُطلب منهم، فهم كتاب وشعراء أي نظام، وهم جاهزون دائمًا للنفاق ولعق أحذية الحاكم أي حاكم، حتى رخص الكُتّابُ وما يكتبون والشعراء وما ينشرون، وأصبح ينظر إليهم الحاكم - الذي ينافقونه - على أنهم مأجورون لا قيمة لهم، يُعبر نزار عن هذا الواقع المزري بقوله[1]:

يَسْتَغمِلُونَ الكاتبَ الكبيرَ.. في أغْراضهمْ
كَرَبْطةِ الحِذَاءِ..
وعندما يستنزِفُونَ حِبْرَهُ..
وَفِكْرَهُ..
يرمُونَهُ، في الريح، كالأشلاَءْ
هذا لَهُ زاويةٌ يوميّةٌ
هذا لَهُ عَمُودْ
والفارقُ الوحيدُ، فيما بَينَهُمْ
طريقةُ الركُوع..
والسجُودْ[2]..



(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٤٠٤، ٤٠٥).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٤٧).

دولة القمع:

يعتبر نزار الدول العربية بأنها تمثل دولة القمع، ويوضح نزار هوية هذه الدولة وهوية مواطنيها، ويختار نزار ألفاظًا تعتبر «نزارية» خالصة - إن صح التعبير - فلم نعثر عليها في قاموس الشعر العربي على مر عصوره، وهي قمعستان، نفطستان، يهودستان، ويذهب نزار إلى جعل قصيدته بعنوان «تقرير سري جدًا.. من بلاد (قمعستان)»[1]، ويرمز بهذا اللفظ إلى الوطن العربي كله، يقول نزار:

هَلْ تعرفُونَ مَنْ أنَا؟
مواطنٌ يسكنُ في دولة (قَمْعستَانْ)
وهذه الدولةُ لَيسَتْ نكتَةً مصريةً
أو صورةً منقولةً عن كُتب البديع والبيانْ
فأرضُ (قمعستان) جاءَ ذكرُهَا
في مُعجَمِ البُلدانْ
وأنَّ من أهمِّ صَادراتِها
حقائبًا جلديَّةً
مصنُوعةً من جَسَدِ الإنسانْ
الله.. يا زَمَانْ![2]..

ومنذ الوهلة الأولى يشعرنا نزار بمأساته - وهو هنا أيضًا رمز للإنسان العربي عامة والمثقف على وجه الخصوص - حين يبدأ بالسؤال يليه بالإجابة الموجعة التي تكشف عن هوية الوطن والمواطنين، وتأتي براعة الشاعر في تعجبه الاستنكاري في نهاية المقطع «الله.. يا زمان..» وفي تكرارها ست مرات على مدار القصيدة كلها نشعر بفداحة الخطب وقتامة الوضع في هذا الوطن، لكن ما هي الأوضاع الداخلية في دولة «قمعستان»:

هل تطلبون نُبذَةً صغيرةً عن أرض (قمعستانْ)
تلكَ التي تمتدُّ من شمال إفريقيا..
إلى بلاد نفطستانْ
تلك التي تمتد من شواطئ القهرِ، إلى شواطئ القتلِ،

---

(1) «قمع» كلمة عربية، و«ستان» فارسية بمعنى أرض، فتكون قمعستان أرض القمع.
(2) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٢٩.

إلى شواطئ السحلِ، إلى شواطئ الأحزانْ..
وسيفُهَا يمتدُّ بين مدخلِ الشُّريانِ والشريانْ..
مُلوكها يقرفصُونَ فوق رقبةِ الشعوب بالوراثةْ
ويفقأونَ أعينَ الأطفالِ بالوراثةْ
ويكرهونَ الورقَ الأبيضَ والمدادَ والأقلامَ بالوراثةْ
وأولُ البنود في دستُورها:
يقضي بأن تُلغَى غريزةُ الكلام في الإنسانْ
الله.. يَا زَمَانْ![1]..

وقد نجح الشاعر في تحديد دولة القمع التي تمتد من بلاد المغرب العربي (شمال إفريقيا) إلى بلاد الخليج العربي (نفطستان) كما نجح في مزج هذه الحدود المحسوسة مع الحدود المعنوية التي تدلل على القمع، فما الوطن العربي غير سجن كبير لتعذيب المواطنين العرب هذا السجن محصور بين شواطئ القهر وشواطئ القتل وشواطئ السحل وشواطئ الأحزان.

كما نجح الشاعر إلى حد كبير في قوله «ملوكها»، فقد عبر عن الواقع، فكل رئيس جمهورية هو في حقيقة الأمر ملك لا يقل بطشًا وتنكيلاً عن أطغى الملوك، لذلك يستمر الشاعر في تعريف هذه الدولة العجيبة التي تعيش في وسط بحر خضم من التعسف والظلم.

هَلْ تعرفُونَ الآن مَا دولةُ (قمعستانْ)؟
تلكَ التي ألَّفهَا.. لحَّنَهَا
أخرجَهَا الشيطانْ
هَلْ تعرفُون هذه الدُوَيْلَةَ العجيبة؟
حيثُ دخولُ المرء للمرحاضِ يحتاجُ إلى قرارْ
والشمسُ كي تطلعَ تحتاجُ إلى قرارْ
ورغبةُ الزوجين في الإنجابِ
تحتاجُ إلى قرارْ
وشَعْرُ من أحبُّها
يمنعهُ الشرطيُّ أن يطير في الريحِ
بلا قرارْ
ما أردأ الأحوالَ في دولةِ (قمعستانْ)

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٣٠.

حيثُ الذكور نُسخةٌ عن النساء
حيثُ النساء نُسخَةٌ عن الذكور
حيثُ الترابُ يكره البذُور
وحيث كل طائرٍ يخافُ من بقية الطيور
وصاحبُ القرار يحتاجُ إلى قرار
تلك هي الأحوالُ في دولة (قمعستانْ)
الله.. يا زَمَانْ![1]..

وإذا كانت هذه ممارسات الدولة الشرطية التي تتخذ من القمع والتعذيب والقتل منطلقا في إدارة الشعوب والأفراد، فإن الإنسان في هذه الحالة يتمنى أن تصبح له حرية الحيوانات التي أضحت تتمتع على الأقل بحرية النوم والأكل والشرب والانتقال.

هَلْ تعرفُون مَنْ أنَا؟
مُواطنٌ يسكنُ في دولةِ (قمعستانْ)
مُواطنٌ
يحلُمُ في يومٍ من الأيامِ أنْ يُصبحَ في مرتبةِ الحيَوانْ
مُواطنٌ يخافُ أن يجلسَ في المقهى.. لكي
لا تطلع الدولةُ مِنْ غَيَاهِبِ الفنجانْ
مُواطنٌ يَخَافُ أن يقربَ من زوجته
قُبَيْلَ أنْ تُراقبَ المباحثُ المكَانْ
مُواطنٌ أنا من شعب (قمعستانْ)
أخَافُ أنْ أدخلَ أيَّ مسجدٍ
كي لا يُقال إنّي رجلٌ يُمارسُ الإيمان
كي لا يُقَول المُخبرُ السريُّ
إني كنتُ أتلو سُورة الرحمَنْ
الله.. يَا زَمَانْ![2]..

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٣٢، ٣٣.
(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٣١.

ويكرر المعنى نفسه في قصيدة أخرى:

مُراقَبُونَ نحنُ في المقهَى.. وفي البيتِ..
وفي أرحَام أمهاتِنَا
حَيْثُ تلفَّتْنَا، وجدنا المُخبرَ السريَّ في انتظارِنَا
يشربُ من قهوتنَا..
ينامُ في فراشنَا..
يَعْبَثُ في بريدنَا..
ينكُشُ في أورَاقنَا..
يَدْخلُ من أنوفنَا..
يخرج من سُعَالنَا
لسانُنَا مقطُوعْ..
ورأسُنَا مقطُوعْ
وخبزُنَا مُبلَّلٌ بالخوف والدمُوعْ..
إذا تظلَّمنَا إلى حامي الحِمَى
قيلَ لَنَا: مَمْنُوعْ
وإن تضرَّعنَا إلى ربِّ السَّمَا
قيلَ لنا: مَمْنُوعْ..
وإن هَتَفْنَا:
يا رسُولَ الله، كُنْ في عَوْننَا
يعطُوننَا تأشيرةً من غير ما رُجُوعْ
وإنْ طلبنا قلماً لنكتب القصيدة الأخيرة
أو نكتب الوصيَّةَ الأخيرة
قُبيلَ أن نموتَ شنقًا
غيِّروا الموضوعْ[1]..

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٠٣، ١٠٤، ١٠٥.

ويعبر عن ذلك في موضع آخر بقوله:

من سنة العشرين

وَنَحْنُ مَرصُوصُونَ في محطةِ التاريخ

كالسردين

هَلْ تعرفُونَ ما حُريَّةُ السردين؟

حين يكُونُ المرءُ مضطرًا

لأن يَقُول - رغم أنفه.. (آمينْ)

حين يكون الجرح مُضطرًا

لأن يُقبل السكين[1]

وتبلغ مأساة القهر الذروة عند نزار عندما ينافق الشعب السلطة خوفًا من غياهب السجون.

وَعَلَيْنَا أنْ أنْ نهتَزَّ إذا غَنَّى السُلطَانْ

وَنصيحَ - أمامَ رجالِ الشرطةِ - آه..

آهٍ.. يَا آه...

آهٍ.. يا آه..

طَرَبٌ مفروضٌ بالإكرَاهْ

فَرَحٌ مفروضٌ بالإكرَاهْ

مَوتٌ مفروضٌ بالإكراهْ آهٍ.. يَا آه..

هَلْ صارَ غناءُ الحَاكمِ قُدَسيًاَ

كغناءِ الله؟[2]..

ويعتبر طرد الإنسان من وطنه أو منعه من الدخول إليه من أقسى أنواع القهر الذى يعانى منه الكتّاب والمفكرون والثوّار على السواء وينتشر ذلك في النظم العسكرية فى العالم الثالث عامة والعربى على وجه الخصوص:

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٢٨٢.

(٢) السابق، ص١٣٣.

وَقَفْتُ عندَ نقطة التفتيش،
مَا كَانَ معى شئٌ سوى أحزانيَة
كَانَتْ بلادى بعدَ ميلٍ واحد
وَكَانَ قلبى فى ضلُوعي راقصاً
كَأنَّهُ حمامةٌ مُشتَاقةٌ للسَّاقيَة
كَانَ جوَازى بيدى
يَحْلُمُ بالأرض التى لعبتُ فى حقولها
وأطعَمَتنى قمحهَا، ولوزها، وتينها
وأرضعتني العافيَة[1]

وقد نجح الشاعر فى رسم مشاعر العودة رسما فنيا؛ إذ يختلط الخوف من الطاغية بفرحة العودة ودفء الحنين ولوعة التشرد الطويل، ويأتى حلم (جواز السفر) بالعودة إلى الأرض روعة فى الأداء؛ لأنه هو (أى الجواز) كان أداة الخروج لكنه يتمنى أن يبقى حتى آخر لحظة فى وطنه وبين حقوله ومزارعه ومواطنيه، وإذا كان العائد إلى بيته - عادة - لا يُسْأل لماذا يعود فإن الأمر مختلف عند نقطة الحدود لإبعاد الذين لم ينعم عليهم السلطان برضائه:

فى مركزٍ للأمن فى بلاديَة
وَلَيسَ فى الكُونغُو.. وَلَا تانزَانيَا
الشمسُ كَانتْ تلبسُ الكَاكيّ
والأشجارُ كَانَتْ تلبسُ الكَاكيّ
والوردةُ كَانَتْ تلبسُ الملابسَ المرَقَّطَة
كانَ هُنَاكَ الخوفُ من أمامِنَا
والخوفُ من ورائنَا
وَضَابطٌ مُدَّججٌ بخمس نَجْمَاتٍ.. وبالكَراهية
يَجرُّنَا من خلفهِ كَأننَا غَنَمْ
فى مركز العَذَابِ حيثُ الشمسُ لا تدوز
والوقتُ لاَ يدوز
الرعبُ كان سيّدَ الفصول

---

(1) السابق، ص٩٠.

والأرضُ كانَتْ تشحذُ الأمطارَ من أيلُولْ
وَنَحْنُ كُنَّا نشحذُ الأمر الهَمَايُونىّ بالدخُولْ[1]..

وهنا يفيق الشاعر على هذا الواقع المُرّ الذى يجتاح العالم العربى، حيث انتشار الخوف والفزع بين الناس ويصبح الاستعمار الأجنبى الذى كان فى البلاد أرحم بالعباد من أبطال ثورات التحرير والشعارات البرّاقة:

أكُلَّمَا استَقَلَّ شعبٌ من شعُوب آسيا
يَسوقَهُ أبطَالُهُ للذبحِ مثلَ الماشيهْ
أيْنَ أنَا؟
كُلُّ العلامَات تقولُ:
هَذه (أعرابيَا)
كُلُّ الإهانات التى نسمعُهَا
بضاعةٌ قديمة تنتجُهَا (أعرابيا)
كُلُّ الدرُوب كُلُّهَا
تُفضِى لسَيفِ الطَّاغيَهْ[2]..

إن الوطن المعشوق الذى تركه المطرود منه مضطرا، ولم يسمح له بدخوله، ليس هو الوطن الحالى، فالأول كان - رغم وجود الاستعمار - ملاذا لمواطنيه، يمنحهم الأمان فيمنحونه الحب والعطاء، لكن الثانى الذى ارتفعت فيه المشانق والمحاكم العسكرية، والإعدام دون محاكمة وأحيانا الإعدام الجماعى، لم يعرفه المطرود طوال فترة غيابه عنه؛ لذلك يأتى الشاعر بلوحة فنية تتساقط مرارة وأسى، فالمطرود من وطنه قضى ريعان شبابه بعيدا عاشقا لوطن فى حلمه لكنه حين عاد، وجد أن وطنه الآمن لم يعد فى خريطة العالم فقد ودع على أعواد المشانق:

وقفتُ عُمْرًا كاملًا
وعندمَا أصبحتُ شيخًا طَاعنًا
ووافقُوا على دُخُولي وَطَنى

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩٢، ٩٣.
(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩٤.

عرفتُ أنَّ الوطَنَ الغَالىَ الذى عَشقتُهُ

مَا عَادَ فى الجغْرافيَا..

مَا عَادَ فى الجغْرافيَا..

مَا عَادَ فى الجُغرَافيَا[1]..

وإذا كانت هذه أحوال البلاد العربية (دولة قمعستان) فإن الطاغية الذى يركب رقبة الشعب حريص على تأكيد سلطانه بالبطش والإرهاب، لذلك ينقل نزار صورة لهذا الحاكم الطاغية، وربما يريد نزار أن يرد على الذين يدافعون عن الطغاة بأن أعوانهم هم أصحاب المظالم، إنما هو برئ مما يفعلون، فالطاغية هو المسؤول الأول عن هذه المظالم، يقول نزار على لسانه:

حَاذِرُوا أن تقرءوا أىَّ كتابٍ

فأنا أقرأ عَنْكُمْ

حَاذِرُوا أنْ تسمعُوا فيروزَ بالسِّرِ

فإنى بنواياكُم عَلِيمْ[2]

ويقول أيضاً:

أيُّهَا النَّاسُ

أنَا المسؤولُ عن أحلامكُمْ إذ تَحْلمُونْ

وَأنَا المسؤولُ عَنْ كُلِّ رغيفٍ تأكلُونْ

وعن الشِّعرِ الذى - من خلفِ ظهرِى - تقرءونْ

فجهازُ الأمن فى قصرى

يُوَافينى بأخبار العصَافير..

وأخبار السَّنَابلْ

ويُوَافِينِي بما يحدثُ فى بطَنِ الحَوَاملْ[3]..

---

(١) السابق، ص٩٧.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٧٦).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٢٨٦).

ولدولة «قمعستان» نهاية حتمية يراها الشاعر، فبموت حرية الشعوب تموت الشعوب نفسها وتتحول أفراد الشعب إلى عبء كبير على أنفسهم وعلى وطنهم، وإذا كان الشاعر معنيًّا بالرؤية المستقبلية بالدرجة الأولى قبل عنايته بالماضي والحاضر، فما هي الرؤية المستقبلية لدى الشاعر؟ يقول نزار:

حينَ يصيرُ الفكرُ في مدينةٍ
مُسطَّحًا كحدوةِ الحصَانْ
مُدَوَّرًا كحدوةِ الحصَانْ
تستطيعُ أيُّ بندقيةٍ يرفَعها جبانْ
أن تسحقَ الإنسانْ
حينَ تصيرُ بلدَةٌ بأسرهَا
مصيدةً والناسُ كالفئرانْ
وتصبحُ الجرائدُ الموجهَّةْ
أوراقَ نعيٍ تملأُ الحيطَانْ
يموتُ كُلُّ الحيطَانْ
يموتُ كُلُّ شيءْ
يموتُ كُلُّ شيءْ
الماءُ، والنباتُ، والأصواتُ، والألوانْ
تُهاجرُ الأشجارُ من جذورهَا
يَهرُبُ من مكانِهِ المَكَانْ
وينتهي الإنسانْ[1]..

ويقول أيضًا:

يَسقُطُ كُلُّ شيءْ
الشمسُ..

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٠٢/٣).

والنجومُ..

والجبالُ..

والوديانْ..

والليلُ، والنهارُ، والبحارُ، والشطآنْ

والإنسانْ[1]..

ويقول أيضًا في المعنى نفسه:

حينَ تَصيرُ نسمَةُ الهواءْ

تَأتِي بمرسُومٍ من السُلْطَانْ

وحَبَّةُ القمحِ التي نَأكلُهَا

تَأتِي بمرسُومٍ من السُلطَانْ

وقَطرةُ المَاءِ التي نشربُهَا

تَأتِي بمرسُومٍ من السُلطَانْ

حينَ تصيرُ أمةٌ بأسرِهَا

مَاشيةً تُغلَقُ في زريبةِ السُلطَانْ

يختنقُ الأطفالُ في أرحَامِهِمْ

وتُجهضُ النِّساءْ..

وتَسقطُ الشمسُ على ساحَاتِنَا

مشنَقَةً سوداءْ[2]..

وقد نجح الشاعر في تكرار «تأتي بمرسوم من السلطان» نجاحًا ملحوظًا، فهي إلى جانب جرسها الموسيقي الحزين توحي بمدى هيمنة الطاغية على كل شئ، وتلكم هي غاية المأساة، إذ صرف الإنسان العربي نفسه عن المساهمة الإيجابية في الأحداث المصيرية، كما حدث أثناء الغزو

---

(١) السابق، (١٠٦/٣).

(٢) السابق، (١٠٩/٣).

التترى الصهيوني للبنان حيث كان فتور ردود الفعل لدى الجماهير العربية تجاهه أبلغ نموذج لذلك، وحتى إعداد هذا الكتاب للطبع يتعرض الشعب الفلسطيني للإبادة يومياً منذ انتفاضته المباركة - انتفاضةُ الأقصى - وتمارس إسرائيل الإرهاب المنظّم، وتقتل قيادات الشعب وتهدم المنازل، والأمة العربية بأسرها تبثُّ أخبار هذه المجازر على شاشات التلفاز وكأنها لا تعنينا في شئ، وربّما انصرفت الجماهير العربية لمتابعة مباريات كرة القدم، وبهذا أصيب الإنسان العربي بهذا الكبت، وهذا القهر في أعماقه، ولا يكاد المرء يجد استثناء ملموسًا على امتداد الرقعة العربية، وهذه مأساة أخرى؛ فَقَدْ فَقَدَ الإنسان العربي جوهره، وتميز بالسلبية المطلقة، يقول الشاعر:

حينَ يصيرُ الناسُ في مدينةٍ

ضفادعًا مفقوءةَ العيُونْ

فلا يثُورُونَ ولا يشكُونْ

ولا يُغنُّونَ ولا يَبْكُونْ

ولاَ يمُوتُونَ ولا يحيونْ

تحترقُ الغاباتُ، والأطفالُ، والأزهارْ

تحترقُ الثمارْ

ويصبحُ الإنسانُ في موطنهِ

أذلَّ من صرصَارْ[1]..

لذلك كله يعلن نزار الثورة على هذه الأنظمة وهو مؤمن بحتميتها؛ «لأن أخطر ما يقع فيه الشاعر هو السقوط في صمغ الطمأنينة ومهادنة الأشياء التي تحيط به، والشاعر الذي لا يعرف قشعريرة الصدام مع العالم يتحول إلى حيوان أليف استؤصِلَتْ منه غُددُ الرفض والمعارضة»[2]، يقول نزار:

من أجلِ هذا أعلنُ العصيَانْ

باسم الملايين التي تُسَاقُ نحوَ الذّبحِ كالقطعانْ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٠٤).

(٢) نزار قباني - قصتي مع الشعر، ص٨٠.

باسم الذين انتُزعت أجفانُهم

واقتُلعت أسنَانُهمْ

وذُوبوا في حَامض الكبريتِ كالديدانْ

باسم الذينَ ما لَهُمْ صوتٌ

ولا رأيٌ

ولا لسانْ

سأعلنُ العصيَانْ

باسم الجَمَاهير التي تجلسُ كالأبقَارِ

تحت الشاشةِ الصغيرهْ

باسم الجماهير التي يسقُونَهَا الولاءَ

بالملاعق الكبيرهْ

باسم الجَمَاهير التي تُركَبُ كالبعيرْ

مِنْ مشرْقِ الشمسِ إلى مغربِهَا

تُرَكبُ كالبعيرْ..

ومَا لَهَا من الحقُوق غيرُ حقِّ الماء والشعيرْ

باسم الجَمَاهير التي تضرعُ لله لكي يُديمَ القَائد العظيمْ

وحزمةَ البرسيمْ[1]..

ومما ساعد على جمال هذه الدفعة الرافضة لهذا الواقع المتردى، تثوير اللغة مع مراعاة هذا الواقع، بحيث تصبح الكلمات الثورية ذات مغزى فكري عميق، وذلك لأن نزارًا يؤمن أن «العمل على تقديم لغة ثورية أو تثوير اللغة بمعزل عن حركة الواقع، بمعزل عما تنقله هذه اللغة إلى الوعي، يؤدي إلى الانفصال عن الثورة، وإلى الوقوع في شباك النقيض الأيديولوجي»[2].

---

(١) نزار قباني   قصائد مغضوب عليها، ص٣٧، ٣٨

(٢) محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة   دار الفارابي   بيروت ١٩٨٠م، ص١٢١

لذلك تأتى صرخة نزار الثورية وتلاحمه مع أمته وشعبه وعروبته:

يَا بِلاَدًا بِلاَ شعُوبٍ.. أفيقِــي   واسحبِــي المُستبِدَ من رِجْليْهِ

يَا بَلادًا تَستغلِبُ القَمْع.. حتّى   صَارَ عقلُ الإنسانِ في قدميْــــهِ

كَيْـفَ يَا سَادتِي يُغَنِّى المُغَنّــى   بَعْــدمَا خَيَّطُــوا لَـــهُ شَفَتَيْــهِ

من شَظَايَا بيروتَ.. جَاءَ إليكُمْ   والسـكاكينُ مزَّقَتْ رئتيْـــــــهِ

رافعًا رايـةَ العــدالةِ والحُبِّ..   وسيفُ الجــلَّادِ يُومــي إليْـهِ

قد تَسَــاوَتْ كُلُّ المشَـانِقِ طُولاً   وتَسَاوَى شكلُ السُّجونِ لديْهِ[١]

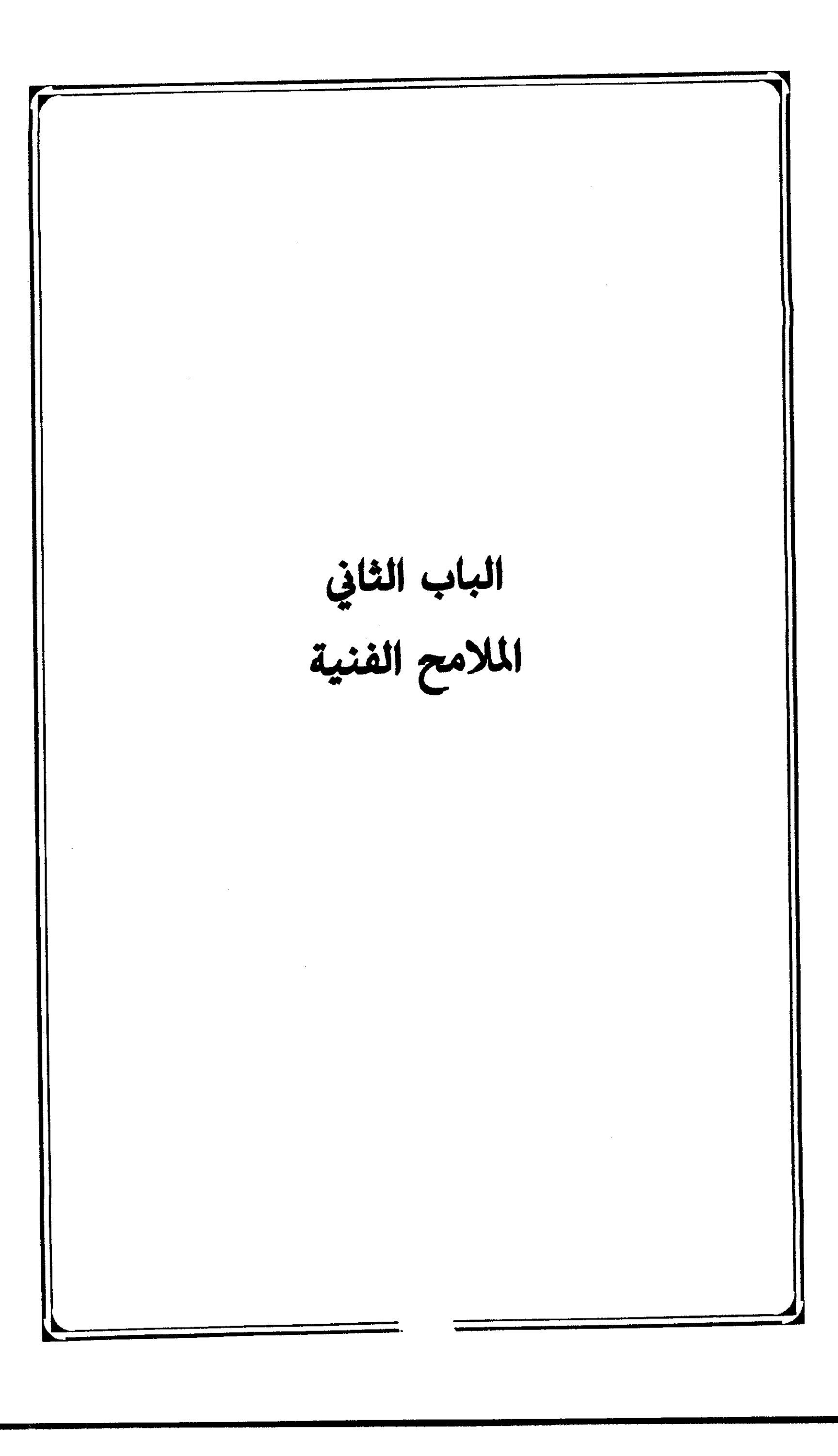
ونزار بهذا الإعلان الثوري يريد العزة لنفسه ووطنه وأمته، وهو يعرف سلفًا أن الجراح الناتجة عن القهر والبطش لا يمكن تضميدها إلا بنفس الأسلوب مع الطاغية؛ لذلك أراد لنفسه أن يكون ضمن القوى الشعبية العربية التي تتطلع إلى غد مشرق وكما يقول أحد الباحثين: «من أجل أن تؤثر تأثيراً صادقًا يجب أن تكون أنت نفسك جزءًا حيًّا من شعبك وفكره، يجب أن تكون عنصر الطاقة الشعبية المجندة كلها لتحرير الوطن وتقدمه وسعادته»[٢].



---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٦، ٤٧.

(٢) فرانز فانون - معذبو الأرض   دار الطليعة   بيروت ١٩٨١م، ص١٧٦



الباب الثاني

الملامح الفنية

الفصل الأول

اللغة

- نزار واللغة الثالثة.	- انماط اخرى من التكرار.
- التكرار في شعر نزار.	- اخطاء اللغة عند نزار.
- التكرار والتعددية في الأفعال.	- معجم الفاظ نزار.
- تكرار اللفظ.	- حول المعجم الشعري.
- تكرار العبارة.	

اللغة في شعر «نزار»:

اللغة العربية لغة شاعرة، وكانت مصدرًا لإبداع العرب الأول «الشعر»، وقد قيل قديمًا: الشعر ديوان العرب، وسجل تاريخهم وعاداتهم وأحوالهم، وقد تنبه «هيجل» إلى قضية اللغة في الشعر العربي فقال: «إن العرب في حرصهم على أن يلعبوا لعبة اللغة الشعرية على أكمل وجه أكدوا أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة»(1).

وقد أدرك نزار بغيته هذه منذ اللحظة الأولى معتمدًا على المتلقي العربي ومدي فاعليته مع اللغة:

أَتجوّلُ في الوطنِ العربيِّ
لأقرأ شعري للجمهوز
فأنا مقتنعٌ
أن الشعر رغيفٌ يُخبزُ للجمهوز
وأنا مقتنعٌ – منذ بدأتُ
بأنَّ الأحرفَ أسماكٌ
وبأنَّ الماء هو الجمهوز(2)

وعلى ذلك ركز «نزار» على الجمهور العربي العريض، مما أعطاه توهجًا شخصيًا وبريقًا إعلاميًا لم يألفهما ولم يعرفهما تاريخ الشعر العربي على مدار عصوره وأمجاده إلا قليلًا.. يقول: «الجمهور

(1) هيجل - فن الشعر - ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت ص٢١٠-١٩٨١م.
(2) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - (٣/٢٤٢).

ليس سجنًا.. ولا مشنقة... ولا معسكر اعتقال، إنه حصان عربي ذكي... إذا عرفنا كيف نتعامل معه ربحنا السباق، وإذا لم نفهم طباعه رمانا على الأرض وداس علينا.. والشعراء الذين سقطوا في انتخابات الشعر مثل السياسيين الذين سقطوا في الانتخابات العامة لا يجدون تفسيرًا لسقوطهم سوى اتهام الحكومة بالتزوير، والجمهور بالغباء، والحقيقة أن الجمهور العربي ليس غبيًا، ولا متخلفًا، ولكن الشاعر العربي الحديث هو الذي أضاع قدرته على التفاهم مع عصره»[1].

نزار واللغة الثالثة:

أطلق الشاعر على اللغة التي يستخدمها مصطلح اللغة الثالثة التي تتوسط القاموس ولغة العامة - وتعتبر هذه اللغة أهم مميزات نزار الشعرية والتي حولته إلى شاعر متفرد بين معاصريه، فبرغم اعتماده على الألفاظ السهلة التي يتحدث بها الناس، غير أنه استطاع أن يصوغَ هذه الألفاظ في تراكيب شعرية صعبة التقليد، فهي تراكيب نزارية بحتة تتسلل إلى وجدان القارئ العربي في سهولة ويسر، وربما يعود ذلك إلى مفهوم الشاعر للشعر والشاعر «إن الشعر هو السفر داخل الإنسان، والشاعر هو ذلك المسافر الأزلي في النفس البشرية»[2].

وربما يعود ذلك إلى رغبة الشاعر الملحة في بناء إمبراطورية شعرية في العالم العربي لم ير مثلها من حيث الانتشار منذ نشأته حتى اليوم. يقول نزار: «منذ عام ١٩٤٤م وأنا أشتغل على معادلة لتحويل الشعر العربي إلى قماش شعبي يلبسه الجميع... وشاطئ شعبي يرتاده الجميع وقد نجحت. منذ عام ١٩٤٤م حلفت أن لا يبقى مواطن واحد في الوطن العربي يكره الشعر أو يستثقل دمه.. أو يهرب من سماعه أو من قراءاته، وانتصرت.. منذ عام ١٩٤٤م، حلمت باحتلال العالم العربي شعريًّا.. وهأنذا قد احتللته.. منذ عام ١٩٤٤م وأنا أشتغل كالنملة، وأجر الحروف والكلمات على ظهري.. لأصنع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى.. وتشرب معهم الشاي.. وتدخن السجائر الشعبية معهم»[3].

لكن ما هذه اللغة؟ وما خصائصها؟.

لندع الشاعر نفسه يجيب عن هذين السؤالين:

«أول ما شغل بالي حين بدأت أكتب هو اللغة التي أكتب بها، وبالطبع كانت هناك لغة،

(١) نزار قباني - ما هو الشعر - منشورات نزار قباني - بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م، - ص١٤٠.
(٢) نزار قباني - ما هو الشعر - منشورات نزار قباني - بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م - ص٨٤.
(٣) السابق.

بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة، لكن اللغويين فرضوا عليها احتكارًا رهيبًا وأقفلوا عليها الأبواب ومنعوها من الاختلاط والخروج إلى الشارع».

كانت اللغة (أملاكًا خصوصية)، واللغويون جمعية منتفعين، وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي تستغرق المجامع اللغوية ثلاث سنوات من التنجيم والاستخارات.

إلى جانب هذه اللغة التي لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها، كانت العامية تقف في الطرف الآخر نشيطة متحركة، مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية.

بين هاتين اللغتين كانت الجسور مقطوعة تمامًا، لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك، ولا تلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول في حوار معها.

ومن هنا كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة بين لغة نتكلمها في البيت وفي الشارع وفي المقهى، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا، فالعربي يقرأ ويكتب ويؤلف ويحاضر بلغة، ويغني ويروي النكات ويتشاجر ويداعب أطفاله ويتغزل بعيني حبيبته بلغة ثانية.. هذه الازدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين. لذلك كان لا بد من فعل شئ لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة، إن لغتي الشعرية تنتمي إلى هذه اللغة[1].

وتبدو لي ملاحظة على رأي الشاعر السابق، فمع تقديرنا للغته الشعرية وما لعبته في حركة الشعر الحديث، ومع تسليمنا بالتناقض الحاد بين اللغة الفصحى واللغة العامية، أو مع إيماننا بضرورة فهم الشعر حتى يؤدي رسالته، مع كل ذلك، لا نستطيع أن نُسلِّم بأن الشعر ينبغي أن يكون قريبًا من لهجة العامة، فالشعر العربي منذ نشأته كان لغة خاصة، غير اللهجة التي تتحدث بها العامة، فالشعر الجاهلي أتى بلغة واحدة مع تعدد لهجات قبائل الشعراء، وهذا يدل على خصوصية اللغة الشعرية. ولعل «نزارًا» نفسه حاول أن يخفف حملته على اللغة المعجمية ويتراجع بعض الشئ فيقول: «لم أسقط القاموس كله من حسابي لأن اغتيال لغة بأكملها هو نوع من الجرائم المستحيلة، أنا قتلتُ من المفردات ما هو مقتول فعلًا، أي المفردات التي تصلَّبَتْ شرايينها وتخشَّبت مفاصلها ولم تعد قادرة على المشي أو على الكلام. ومن رحم الكلام اليومي تخرج القصائد، وأية ولادة لا تحدث في هذا الرحم هي ولادة قيصرية. إنني ضد الولادات القيصرية في الشعر ومهمتي كشاعر هي أن ألتقط الشعر من أفواه الناس وأعيده إليهم»[2].

---

(١) نزار قباني - قصتي مع الشعر - منشورات نزار قباني - بيروت - سنة ١٩٨٢م، ص١١٨، ص١١٩، ص١٢٠.

(٢) منير العكش - أسئلة الشعر - المؤسسة العربية - بيروت ١٩٧٩م - ص٨٥.

«ولن يصل بي الغرور إلى الحد الذي أزعم به أنني اخترعت لغة؛ فاللغة ليست أرنبًا يخرج من قبعة الحاوي، ولكنني أسمح لنفسي بالقول إنني طرحت في التداول لغة موجودة على شفاه الناس ولكنهم كانوا يخافون التعامل بها، كانت لغةُ الشعر متعالية، متعجرفةً، بيروقراطية، برتوكولية، لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلا بالقَبَّةِ المنشَّاةِ وربطة العنق الداكنة»[1].

وعلى رغم ما تقدم من تبريرات أراد الشاعر جعلها سببًا في اختياره للغة «الثالثة» نود أن نشير إلى العامل الرئيسي الذي فرض نفسه على الشاعر ولم يكن له معه خيار، وهو «الغرض الشعري» الذي برع فيه «نزار» وهو شعر «الغزل».

ولغة الغزل لغة بسيطة دائمًا ذات بُعد إيحائي واحد تصل للمستمع في يسر وسهولة؛ فالشاعر الغزلي لا يستطيع أن يستعمل لغة غير ملائمة لتواصله مع محبوبته؛ لذلك كان مُلْزمًا باختيار ألفاظ خاصة ضمن سياق خاص، وقد استمر هذا الاتجاه اللغوي الذي ظهر في الشعر العربي منذ ما يزيد على ألف عام إلى يومنا هذا[2] والشعراء العرب الذين اشتهروا بالصعوبة في فهم شعرهم كانوا أيسر الناس فهمًا عندما يكتبون في الغزل مثل البحتري وجرير والفرزدق والمتنبي وأبي تمام.

فقد كانوا يكتبون بلغة تتوسط القاموس والشارع؛ فاللغة الثالثة هي من منجزات شعر الغزل على مر عصور الشعر العربي، فكل شعر الغزل في الديوان العربي هو «لغة ثالثة»، ولا بد أن يكون كذلك بشرط أن لا تكون لغة مبتذلة أو رخيصة، فشعر الغزل إما أن يكون لغة ثالثة أو لا يكون[3].

وبنظرة سريعة في الشعر العربي منذ نشأته إلى اليوم يتبين لنا أنه كلما انحسر شعر الغزل في حقبة تاريخية ما انحسرت معه (اللغة الثالثة) عمومًا وازداد الغموض والتعقيد والكلمات الوحشية في الشعر.

وعلى ضوء ما تقدم نستخلص أن اللغة الثالثة ليست من اختراع شاعر بعينه ولا حقبة تاريخية بعينها، بل هي نتاج غرض شعري عام[4]. ومن أبرز أسباب سهولة لغة نزار هو تأثره بمعظم شعراء ذلك الاتجاه في الشعر العربي وعلى رأسهم الأخطل الصغير معلمه الأول في

(١) نزار قباني - ما هو الشعر - ص٩٤.

(٢) د. رجاء عيد - دراسة في لغة الشعر - منشأة المعارف - الإسكندرية، ١٩٧٩م - ص٧٤.

(٣) شاكر النابلسي، الضوء واللعبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٥٤٦، ٥٤٧.

(٤) المصدر نفسه ص٥٤٧.

صياغة الحروف والصورة الشعرية وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وصلاح لبكي وسعيد عقل وميشال طراد وغيرهم[1].

و«الغزل» يحتم على الشاعر اللغة التي يستخدمها، لأن الشعر في هذا الاتجاه يخاطب كل الناس، وبالتالي تكون اللغة المستخدمة سببًا في انتشار الشاعر لأنها تعتبر «لغة ذات قاعدة عريضة أساسية لصيقة بالأرض والواقع...»[2].

ومن ثم اعتمد «نزار» على اللغة المباشرة والمفردة ذات البعد الواحد والطبقة التفسيرية الرقيقة الواحدة[3] ولم تكن تحوى إيحاءات عدة، فالمفردات يسيرة تحمل معناها الخارجي فقط ولا تحتاج إلى استبطان الألفاظ.

على دفترْ
سأجمعُ كلَّ تاريخِي
على دفترْ
سأرضِعُ كلَّ فاصَلةٍ
حليبَ الكلمةِ الأشقرْ
سأكتُبُ.. لا يهمُّ لمنْ..
سأكتُبُ هذه الأسطرْ
فحسبِي أنْ أبوحَ هُنَا
لوجهِ البوحِ لا أكثرْ
حروفٌ لا مُبَالية
أبعثرهَا ... على دفترْ
بلَا أملٍ بأنْ تبقَى
بِلا أملٍ بأنْ تنشَرْ
لعلَّ الريحَ تحملُهَا

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٨٢م، ص١٢٣.
(2) جمال عبدالملك - مسائل في الإبداع والتصور، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم سنة ١٩٧٢م، ص٥٥.
(3) شاكر النابلسي - الضوء واللعبة، ص٥٥١.

فتَزرَعَ في تنقُّلِهَا

هنا حرجًا من الزعترْ

هنا كَرْمًا، هنا بَيْدَرْ

هنا شمسًا وصيفًا رائعًا أخضرْ[1]

ونستطيع أن نلمح ذلك بوضوح في معظم شعر «نزار».. ولنأخذ مثلًا آخر وهو دعوته لشهر «حزيران» للاصطياف بعد مرور خمس سنوات على الهزيمة:

نحْنُ ندعوكَ لتصطَافَ لدينَا

مِثْلَ كلِّ السائِحينْ

وسنُعطيكَ جَنَاحًا مَلكيًّا

لك جهَّزنَاهُ من خمس سنينْ

سوف تستمتعُ بالليلِ... وأضواءِ النِّيُونْ

فَهُنَا ...

لا نعرفُ الحُزْنَ ولا مَن يحزَنُونْ..

سوفَ تلقَى في بلادِي ما يسرُّكْ

شُقَقًا مفروشةً للعاشِقينْ

وكؤوسًا نضدتْ للشاربينْ

وحريمًا لأمير المؤمنينْ

فلماذا أنت مكسورُ الجناحْ؟

أيُّها الزائرُ ذو الوجهِ الحزينْ

ولدينَا الماءُ..

والخضرةُ...

والبيضُ المِلاَحْ[2]...

إلى جانب ذلك نرى «نزارًا» مولعًا بالمفردة واللفظة لذاتها، فبالرغم من كثرة قاموسه الشعري من حيث الكلمات والمفردات إلا أنه يستطيع السيطرة المطلقة على جمال هذه الألفاظ ونسقها:

---

(١) نزار قباني - الأعمال الشعرية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٢م، ص٥٨٣، ص٥٨٤.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣١١،٣١٠/٢).

آهِ يا شَــامُ - كيف أشرحُ ما بِي   وأنَــا فيــكِ دائمــا مسكُــونُ
سَامحيني، إنْ لمْ أكاشفكِ بالعشقِ   فأحْلَـى ما في الهَـوى التضمينُ
نحنُ أسرى مَعًا.. وفي قفصِ الحُبُّ   يُعَانِي السجَّــانُ والمسجُونُ[1]

بل يبدو ذلك وضحًا وجليًّا في قوله:

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
أمطارٌ من ضوءٍ مسمُوعْ
وشمُوسٌ دائخةٌ ... وقلوعْ
ترسمُ رحلتَهَا للمُطْلَق
في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
شُبّاكٌ بحريٌّ مفتُوحْ
وطيورٌ في الأبعاد تَلُوحْ
تبحثُ عن جُزرٍ لم تُخْلَقْ...
في مرفأ عينيكِ الأزرقْ
يتساقطُ ثلجٌ في تَمّوز
وَمَراكبُ حبلَى بالفيروزْ
أغرقتِ البحرَ ولم تغرَقْ[2].

والشاعر له موقف محدد تجاه الغموض الشعري الذي كثر في الآونة الأخيرة وعلى امتداد الوطن العربي كله، يقول: «مثلما زحف الهيبيون في الستينات إلى شوارع أوروبا وميادينها الجميلة وملئوها بالنفايات،مثلما يحدث اليوم هنا.. ويبتلينا الله ويبتلى الأدب العربى بطعنة من الشعراء الهيبيين أطلقوا على أنفسهم اسم «شعراء السبعينات».. يحملون سندوتشات شعرهم المقدد .. ويلقون قشور الموز تحت أرجل القراء، وإننى لأتذكر أن بلدية روما قد اضطرت دفاعًا عن جمال المدينة، وسمعتها السياحية، وخوفًا على الصحة العامة أن تطارد الهيبيين بخراطيم المياه ومسحوق الـ د.د.ت حتى أجبرتهم على الجلاء عن العاصمة الإيطالية الجميلة، إن العلماء اليوم مهتمون بموضوع يهدد مصير الإنسان وهو (تلوث البيئة) الطبيعية،

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٣٢).
(٢) السابق، (١/٤٧٧،٤٧٨).

ولكن أحدًا منا لم يفكر بدور هيبى الشعر الحديث فى تلويث البيئة الأدبية. الواقع أن هؤلاء جاءوا من العدم.. العدم الثقافى والعدم الجمالى والعدم القومى والعدم التاريخى، إن اللغة العربية تضايقهم لأنهم لا يستطيعون قراءتها... والعبارة العربية تزعجهم لأنهم لا يستطيعون تركيبها وهم مقتنعون أن كل العصور التى سبقتهم هى عصور انحطاط، وأن كل ماكتبه العرب من شعر منذ الشنفرى حتى اليوم... هو شعر ردئ ومنحط.

تسأل الواحد منهم عن المتنبى فينظر إليك باشمئزاز كأنك تحدثه عن الزائدة الدودية، إنهم يريدون أن يفتحوا العالم وهو عاجزون عن فتح كتاب، ويبشرون بثورة ثقافية تحرق الأخضر واليابس.. وثقافتهم لا تتجاوز باب المقهى الذى يجلسون فيه.. وعناوين الكتب المترجمة التى سمعوا عنها، وإنه لمن المفارقات العجيبة أن تكون كل الثورات فى العالم قد قامت على أكتاف المثقفين والجامعيين باستثناء الثورة الثقافية العربية التى يراد لها أن تقوم على أكتاف الفوضويين والمشاغبين وأنصاف الأميين.

إن هيبى الشعر الحديث لا يملكون، عندما تحشرهم فى زاوية ضيقة، وتطالبهم بفدية عادلة تعوضنا عن موت الطيب الذكر أبى الطيب المتنبى.. سوى أن يقرأوا عليك نماذج من الهذيان ليس لها رأس ولا ذنب وعندما تصرخ من الوجع والضجر وتختنق فى عتمة الدهاليز والسراديب وتدوخ أمام لعبة الكلمات المتقاطعة والخرائط الملحقة بالقصيدة وتسألهم: ولكن متى تبدأ القصيدة؟ يجيبونك باحتقار (إن القصيدة بدأت وانتهت.... وإن كنت لم تفهمها فلأنك متخلف عقليًا .... ولأن مستواك الثقافى لا يسمح لك بدخول عالم القصيدة الجوانى).

طبعًا أنا غير خائف على الكلام العربي من هجمتهم؛ فللشعر العربى عمق حضارى يمتد على مدى ألفى سنة... ولكننى خائف على نظافة شوارع بغداد، ودمشق ، والقاهرة، وبيروت، ومطلوب من بلديات هذه العواصم الجميلة أن تكافحهم بخراطيم المياه كما فعلت بلدية روما[1].

وهذه نظرية واعية من الشاعر؛ فلقد امتلأت الساحة الأدبية فى الآونة الأخيرة بمن يكتبون ألغازًا شعرية لا يستطيع المتخصص الأكاديمى حلها فما بالنا بعامة الناس، وكيف إذن يؤدى الشعر رسالته؟ ما دام الشاعر يكتب لنفسه؟ إنها قضية خطيرة تحتاج لجهد كبير من النقاد الغيورين على اللغة والشعر.

---

(١) نزار قبانى - الكتابة عمل انقلابى، ص٢٣-٢٥.

التكرار فى شعر «نزار»:

كان التكرار معروفًا للعرب منذ أيام الجاهلية، وقد ورد فى الشعر العربى بين الحين والحين.

والتكرار يحتوى على كل ما يتضمنه أى أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية، إنه فى الشعر مثله فى لغة الكلام، يستطيع أن يُغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه فى موضعه وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوى والموهبة والأصالة[1]، ويأخذ التكرار أشكالا عدة فى شعر «نزار».

١- التكرار والتعددية فى الأفعال:

يلجأ «نزار» إلى هذا النوع من التكرار لتأكيد معنى واحد أحيانًا:

لو أعطَى السلطةَ فى وطَنِى

أعدَمتُ جميعَ المُنبطحينَ على أبوابِ مقَاهِينَا

وقَصَصْتُ لسانَ مُغَنِّينَا

وفقأتُ عيونَ القمرِ الضاحِكِ من أحْزَانِ ليالِينَا

....

لو أملِكُ كرباجًا بيدِى...

جَرَّدتُ قَياصرةَ الصحراءِ من الأثوابِ الحَضَرِيَّةْ

ونَزَعْتُ جميعَ خواتمهِمْ

ومحوتُ طِلاءَ أظافرهِمْ

وسحقْتُ الأحذيةَ اللمَّاعةَ

والسَاعَاتِ الذهبيَّةْ

وأعدتُ حليبَ النوقِ لهمْ

وأعدتُ سروجَ الخيلِ لهمْ

وأعدتُ لهمْ

حتّى الأسماءَ العربيَّةْ[2]..

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار الاداب بيروت ١٩٦٢ص٢٢٩.

(٢) نزار قبانى - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٢٣-٢٢٥).

فتكرار الأفعال وتعددها هنا بهذا الشكل القائم هو لتأكيد معنى واحد هو التغيير السياسى فى العالم العربى؛ فعندما يملك الشاعر السلطة والكرباج تكون الأفعال المتكررة ذات مدلولين.

اولهما: أفعال لاستئصال العادات السيئة فى المجتمع العربى وهى الأفعال:

أعدمتُ / قصصتُ / فقأتُ / جردتُ / نزعتُ / محوتُ / سحقتُ.

وكلها أفعال تدل على القسوة فى تنفيذ التغيير المطلوب.

ثانيهما: أفعال لإعادة مجد التراث العربى العريق بكل مفاخره، وهى فعل واحد تكرار ثلاث مرات وهو: أعدتُ.

ويلجأ «نزار» إلى تكرار الفعل الواحد فى مقابل أفعال عدة، ويكون الفعل المكرر أكثر فى مرات تكراره من عدد الأفعال على أن تكون الأفعال أكثر حدة منه...

قَرّرْتُ يا وطنى اغتيالكَ بالسفرْ ...

وَحَجَزْتُ تذكرتى

وَوَدَّعتُ السنابلَ، والجداولَ، والشجرْ

وَأَخَذْتُ فى جَيبى تصاويرَ الحقولِ...

وَأَخَذْتُ إمضاءَ القَمَرْ...

وَأَخَذْتُ وجه حبيبتى

وَأَخَذْتُ رائحةَ المَطَرْ[1]

فالأفعال: قررتُ / حجزتُ / ودعتُ.... تعطى معنى الرفض الحاد والمطلق للواقع السياسى المتردى، على حين تأتى (أخذت) أربع مرات لمقابلة الأفعال الثلاثة السابقة، وهى توحى بالحنين إلى الوطن برغم ما فيه من قهر ودمار.

وصور رفض الشاعر للواقع العربى متعددة، وتأتى أحيانًا بلفظ «الرفض» نفسه؛ إذ يعلن الشاعر كفره المطلق بهذا الواقع:

أرفضُ ميراثَ أبى

وأرفضُ الثوبَ الذى ألبسَنِى

وأرفضُ العِلمَ الذى عَلَّمَنِى

أرفضُ (ألفَ ليلةٍ)

---

(١) نزار قبانى- الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٨).

والقُمْقُمَ العَجِيبَ، والمَاردَ، والسُجّادةَ(*) السِحْريّة

أرفضُ سيفَ الدولةِ المغرورَ... والقصائِدَ الغبية[1]..

ويلجأ الشاعر إلى تعدد الأفعال الماضية والتى تدل على السرعة مع تأكيد وقوع الحدث عندما يتحدث عن خيانة الساسة العرب لأمتهم وماضيها العريق، وتأتى هذه الأفعال جميعها للدلالة على الخسة:

سرقُوا الزمان العربىّ

سرقُوا فاطمةَ الزهراءَ من بيتِ النبىّ

باعُوا النُّسْخَةَ الأولى من القُرآنْ

باعُوا الحُزنَ فى عَينيْ علىّ

كشفُوا فى أحدٍ ظهرَ رسولِ الله ...

عزلُوا خالدَ فى أعقابِ فتحِ الشامْ

سَمَّوْهُ سفيراً فى جِنيف، يَلْبَسُ القُبَّعَةَ السودَاءَ

يستمتعُ بالسيجَارِ... والكَافيَارْ

....

سرقُوا من طارقٍ معطفَهُ الأندلُسِيّ

أخذُوا مِنهُ النياشينَ،

أقالُوهُ من الجَيشِ،

أحالُوهُ إلى محكمةِ الأمْنِ

أدانوهُ بجُرم النصرِ،

....

رهَنُوا الشمسَ لدى كُلِّ المُرَابين

وباعُوا بالملاليم القَمَرْ

☆ شكلت هكذا فى الديوان والصحيح هو «السّجّادَة».

(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٨).

كَسَرُوا سيفَ عُمَرْ

شَنَقُوا التاريخَ من رجليهِ

....

أجهَضُونَا قَبْلَ أن نحبَلَ

أعطونا حبوباً

تمنعُ التاريخَ أنْ ينجبَ أولاداً..

وأعطَوْنَا لِقَاحًا

يمنعُ الشامَ بأن تُصبحَ بغدادًا

....

سَرَقُوا منّا الزمانَ العربيّ

أطفأُوا الجمرَ الذى يَحرقُ صدرَ البدوىّ

عَلَّقُوا لافتَةَ البَيْعِ على كُلِّ الجِبَالْ

سَلَّمُوا الحِنْطَةَ .. والزيتُونَ .. والليلَ .. وعِطرَ البُرتقَالْ..

مَنَعُوا الأحلامَ أن تَحْلُمَ

سَاقُوا كُلَّ أنْوَاعِ العصافيرِ التى تكتبُ أشعَارًا إلى السجِنْ[1]..

وقد يكون «نزار» الشاعر المعاصر الوحيد الذى ألف هذا النوع من التكرار بهذه الصورة، ففى الأبيات ما يقرب من ثلاثين فعلاً، أكدت المعنى الذى أراده الشاعر وتشابكت فى بناء فنى محكم.

وإذا كان الشاعر يلجأ - كما سبق - إلى التكرار فى حالة الضياع العربى، فإنه أيضا «يلجأ إليه وبالحماسة نفسها فى حالات الخصب العربى؛ ففى حرب أكتوبر ١٩٧٣م يتحول الوطن العربى إلى محبوبة عند الشاعر يطارحها الهوى مستخدمًا «التكرار» أيضًا:

أحبُّكِ أيَّتُهَا الغَاليَهْ

أحبُّكِ أيَّتُهَا الغَاليَهْ

أحبُّكِ مرفُوعةَ الرأسِ مثل قبابِ دمشقَ، ومثل مآذنَ مِصْرَ

---

(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة (٣/٤٨٧-٤٩٥).

فَهَلْ تَسْمَحِينَ بتقبيل جبهتكِ العَاليَةْ؟
وهلْ تَسْمَحِينَ بنسيَانِ وجهى القديمْ؟
وهلْ تَسْمَحِينَ بتغييرِ ثَوبكِ؟
أحبُكِ أكثرَ مِمَا ببالكِ
أحبُكِ تَحْتَ الغُبَارِ
وتَحْتَ الدمَارِ
وتَحْتَ الخَرَائِبْ
أحبُكِ أكثرَ من أىّ يومٍ مَضَى
لأنّكِ أصبحتِ حُبّى المُحَارِبْ[1]

فالشاعر يكرر الفعل «أحب» ست مرات فى هذه الأبيات، والفعل فى ذاته يدل على الاستمرارية - لأنه مضارع - والتكرار يؤكد ذلك الحب إلى جانب تعلقه تعليقًا مباشراً ببناء القصيدة العام، وارتباطه المتين بالسياق حتى نكاد نشعر ونحن نقرأ القصيدة أن «أحبك» الأولى غير الثانية، فنسبة الإحساس تتزايد تصاعديًّا مع ثبات اللفظة، وهذه ميزة تعد لشاعرنا.

وفى أحيان آخرى يمزج الشاعر التكرار لتاكيد معنى واحد فقط برغم أنه يأتى فى كل مرة مختلف الشكل:

كُلُّ يوم تنتحرُ مدينةٌ عربيةٌ على طريقتها الخاصةَ
واحدةٌ تموتُ بالسُّمِ
وثَانيةٌ تموتُ بالقهرِ..
وثالثةٌ تموتُ بالكآبةْ..
ورابعةٌ تموتُ بالحُبوبِ..
وخامسةٌ تموتُ من فرط الشرابِ والتعهر[2]

فهذا التكرار القائم على التعددية يؤكد معنى واحدًا هو «الموت» وإن اختلفت أسبابه.

ثم يلجأ الشاعر إلى التعددية الخالصة حين يتحدث عن مرور السنوات بعد يونية ١٩٦٧م والدول العربية لم تثأر لهزيمتها. وفي الذكرى الخامسة للهزيمة (أي في يونية ١٩٧٢م) يتهكم الشاعر على العرب مستخدمًا التعددية في دعوته إلى شهر «يونية» للاصطياف.

(١) الاعمال السيلسية الكاملة - نزار قبانى - (٣/٤٦٨).
(٢) نزار قباني - الأعمال الشعرية الكاملة، (٢/٣٠٦).

سَنَةً خامسةً..
سادسةً..
سابعةً..
ثامنةً..
تاسعةً..
عاشرةً..
مَا تُهِمُّ السنواتُ[1]؟

ويلجأ «نزار» إلى «تكرار» الفعل الواحد أكثر من ثلاثين مرة فى القصيدة الواحدة. وهذا ما حدث فى قصيدة «السمفونية الجنوبية الخامسة»...

يقول:

سَمَّيتكَ الجنوبْ
يا لابسًا عَبَاءَةَ الحُسَينْ
سَمَّيتُكَ الجنوبْ
سَمَّيتُكَ الجنوبْ
يا من يُصلِّى الفجرَ فى حقلٍ من الألغَامْ
سَمَّيتُك الجنوبْ
سَمَّيتُكَ الشمع الذى يُضَاءُ فى الكنائسْ
سَمَّيتك الحناءَ فى أصابع العرائسْ
سَمَّيتُكَ الشِّعْرَ البطوليَّ الذى يحفظهُ الأطفالُ فى المدارسْ
سَمَّيتُك الأقلامَ و الدفاترَ الورديَّهْ
سَمَّيتك الكِتابةَ السريَّهْ....
سَميتُك الرصاصَ فى أزقة (النبطيَّهْ)
سَمَّيتُك النشُورَ والقيامَهْ
سَمَّيتُك الصيفَ الذى تحملهُ، فى ريشها الحَمَامَهْ
سَميتُك الجنُوبْ
سَمَّيتُك المياهَ والسنابلْ
سَمَّيتُك الفجرَ الذى ينتظرُ الولاَدةْ

(1) السابق، (٣/٢١٣).

سَمَّيتُك الثورة، والدهشة، والتغييرْ
سَمَّيتُك النقيَّ، والتقيَّ، والعزيزَ، والقديرْ
سَمَّيتُك الكبيرَ أيها الكبيرْ
سَمَّيتُكَ الجَنُوبْ...
سَمَّيتُك الجنوبْ...
سَمَّيتُك النوارس البيضاء والزوارقْ
سَمَّيتُك الأطفالَ يلعبون بالزنابقْ
سَمَّيتُك الرجالَ يسهرون حولَ النارِ والبنادقْ
سَمَّيتُك القصيدةَ الزرقاءْ
سَمَّيتُكَ البرقَ الذى بناره تشتعلُ الأشياءْ
سَمَّيتُكَ المسدَّسَ المخبوء فى ضفائر النساءْ
سَمَّيتُكَ الموتى الذينَ بعد أن يُشيَّعُوا يأتونَ للعشاءْ
سَمَّيتُكَ الجنوبْ
سَمَّيتُكَ الحبُّ الذى يسكنُ فى الخواتمْ
سَمَّيتكَ العطرَ الذى يسكنُ فى البراعِمْ
سَمَّيتُكَ السنُونُو
سَمَّيتُكَ الحمائمْ
سَمَّيتُكَ الجنوب
سَمَّيتُك الأجراس والأعيادْ[1]..

والقصيدة برغم ثورية المعنى فيها إلا أنها عاطفية الإحساس والمشاعر، عُني الشاعر فيها برسم الجو العام أكثر من عنايته بتقديم المعنى مرتبطًا، متسلسلًا، ولذلك حوت الأبيات الشئ وضده، كالموت والحياة، والبنادق والحمام، والنار والماء... إلخ.

لكن تبقى كلمة، وهى أن كثرة «تكرار» الفعل بهذه الطريقة أضرت البناء الفنى، فالتكرار هنا إسراف لفظى لا طائل منه، وكان يمكن حذف الفعل المكرر (سميتك) فى أكثر المواضع دون أن يتأثر المعنى العام.

☆☆☆

(١) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها - قصيدة السمفونية الجنوبية الخامسة، ص٥٨.

٢- تكرار اللفظ:

لكى يعطى التكرار ثماره المرجوة، فإنه ينبغى أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنه لا بد أن يخضع لما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية؛ فليس من المقبول أن يكرر الشاعر لفظًا ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظًا ينفر منه السمع(1).

إذًا فالتكرار ينبغى أن يتعلق تعلقًا مباشرًا ببناء القصيدة العام، وهذا ما فعله الشاعر فى قصيدة «بلقيس» حيث جعل لفظة «بلقيس» «محور ارتكاز» يتكئ عليه كلما انتهى من تصوير بُعد معين من أبعاد رؤيته الشعرية فى القصيدة، وبالرغم من كثرة التكرار فى شعر نزار حتى يكاد يضبح ظاهرة، إلا أنه لم تظفر «لفظةٌ» بكثرة التكرار فى قصيدة واحدة كما ظفرت «بلقيس» به، ولننظر إلى هذه النماذج:

★ بلقيسُ...
كانَتْ أجمَلَ المَلِكَاتِ فى تاريخِ بابِل...

★ بلقيسُ....
كانت أطولَ النَخلاتِ فى أرضِ العرَاق..

★ بلقيسُ.. يا وَجَعى..
وَيَا وَجَعَ القصيدةِ حينَ تلمسُهَا الأَنَامِلُ...

★ قتلوكِ يا بلقيسُ...

★ بلقيسُ...
لا تتغيَّبِى عنِّى

★ هذا هو التاريخُ... يا بلقيسُ.

★ بلقيسُ.. أيَّتُها الشهيدةُ..

★ بلقيسُ.. يَا عصفُورتِى الأحلى..

★ ها نحنُ يا.. بلقيسُ..
ندخلُ مرةً أخرى لعصرِ الجاهليَّة..

★ هَلْ تعرفُون حبيبتى بلقيسَ؟.

★ بلقيسُ.. يا عِطرًا بذاكرتِى..

★ بلقيسُ.. ليستْ هذه مرثيَّةً..

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٢٩.

★ بلقيس.. مُشتاقُونَ.. مُشتاقُونَ.. مُشتاقُونَ
★ بلقيسُ مَذبُوحُونَ حتى العظم..
★ بلقيسُ.. إنَّ زروعكِ الخضراء..
ما زالتْ على الحيطانِ باكيةً
★ بلقيسُ.. مطعُونُونَ.. مطعُونُونَ في الأعماقِ..
★ بلقيسُ.. كيف أخذتِ أيّامى.. وأحلامى..
★ فكيفَ هربتِ يا بلقيسُ منّى؟
★ بلقيس.. هذا موعدُ الشاى العراقىِّ المُعَطّرِ
والمُعَتّقِ كالسُّلافَهْ
★ بلقيسُ.. إنَّ الحُزن يثقُبُنِى
★ بلقيسُ.. يا بلقيسُ.. يا بلقيسُ
★ بلقيسُ.. كيف رَحلتِ صامتةً؟
★ بلقيسُ.. كيف تركتِنَا فى الريح..
نرجفُ مثل أوراقِ الشَّجَرة؟
★ بلقيسُ.. يا كنزًا خُرَافيًا..
★ بلقيسُ.. أيَّتُها الصديقةُ.. والرفيقةُ
★ بلقيسُ.. ما أنتِ التى تتكرّرينَ
فما لبلقيسَ اثنَتانْ..
★ بلقيسُ.. تذبُحني التفاصيلُ الصغيرةُ فى علاقتِنَا..
★ بلقيسُ.. يا بلقيسُ..
لو تدرينَ ما وجعُ المكانِ
★ بلقيسُ.. أينَ زجاجةُ «الغِيرلانِ»؟
★ بلقيسُ.. صَعبٌ أن أهاجرَ من دمِى..
★ بلقيسُ.. أيَّتها الأميرَة..
بلقيسُ.. يا صفصافةً أرخَتْ ضفائرها علَيّ..
★ بلقيسُ.. إن قضاءَنَا العربىَّ أن يغتالَنَا عَرَبٌ ..
★ بلقيسُ.. إنْ هم فَجروكِ فعندنا.
كُلُّ الجنائز تبتدى فى كربَلاء..
★ الحزنُ يا بلقيسُ يعصرُ مُهجتى كالبُرتقَالَه..

★ كُلُ الحضارةِ أنتِ يا بلقيسُ، والأنثى حضارَة..
★ بليقسُ: أنت بِشارتى الكُبرى..
فَمَنْ سَرَق البِشارة
★ بلقيسُ.. يا قَمرى الذى طَمَرُوهُ ما بين الحجارة..
★ لَمَّا تَنَاثرَ جسمُكِ الضوئىُ يا بلقيسُ، لؤلؤةً كريمَة
فَكَّرتُ: هَلْ قَتْلُ النساء هوايةٌ عَرَبِيَّةٌ..
★ بلقيسُ.. يَا فَرَسى الجميلة..
★ مِن يوم أن نحرُوك يا بلقيسُ يا أحلَى وَطَنٍ
هَلْ موتُ بلقيسٍ.. هو النصرُ الوحيدُ بكُلِّ تاريخ العَرَبْ؟؟
★ بلقيسُ.. يَا مَعشُوقتى حتّى الثُمَالَة.
★ لو أنّهمْ من رُبع قرنٍ حَرَّرُوا زيتونةً..
لَشَكَرْتُ من قَتَلُوكِ يا بلقيسُ..
★ مَاذَا يقولُ الشِّعْرُ يا بلقيسُ.. فى هذا الزّمَانِ؟
★ بلقيسُ.. يا بلقيسُ..
يا دمعًا يُنَقِّط فوق أهدابِ الكَمَانِ
★ بلقيسُ..
أسألك السماحَ فربَّمَا
كَانَتْ حياتُكِ فديةً لحيَاتِى

فطبيعة التجربة جعلت اللفظ يفرض نفسه على الشاعر، إذ ينبعث من أعماق اللا شعور ليس لإقناع أحد - كما هى مهمة التكرار - لأن الشاعر يتحدث إلى نفسه المفجوعة.. ويعود سر جمال تكرار «بليقس» إلى كثافة الحالة النفسية التى تقترن بها اللفظة حتى تخلت عن لفظيتها إلى ما وراءها من إيحاءات.

وفى قصيدة «عزف منفرد على الطبلة» تكون اللفظة المكررة هى «الطبلة» «محور ارتكاز» يبدأ منها الشاعر ويصور من خلالها الرؤية الشعرية التى يرتضيها:

الحَاكِمُ يضربُ بالطبلَة
وَجَميعُ وزارت الإعلام تَدُقُ على ذَاتِ الطبلَة
وَجَميعُ وكالاتِ الأنباءِ تُضخِّمُ إيقاع الطبلة
الدولةُ منذُ بدايةِ هذا القرن تُعيدُ تَقَاسيمَ الطبلة

«العَدْلُ أساسُ المُلكْ»

«الشُورى بين الناس - أسَاسُ المُلكْ»

«الشعبُ - كما نَصَّ الدستورُ - أسَاسُ المُلكْ»[1]

وبعد أن أخذت «الطبلة» بتكرارها وظيفتها كمحور ارتكاز للشاعر، وقبل أن يبدأ الشاعر فى تصوير بعد جديد يستخدم الشاعر نفس اللفظة المكررة «الطبلة» فى وظيفة مقابلة لوظيفتها الأولى - محور الارتكاز - وهى أن تكون «نقطة انطلاق» ينطلق منها الشاعر لتصوير البُعد الحقيقى لها - واقع الحياة العربية، وهى هنا بمثابة الإفاقة من الغفلة:

يَاربَّ الكونِ، شَبعنَا من ضربِ الطبلَهْ

«القمعُ أساسُ المُلكْ»

«شَنقُ الإنسانِ أساسُ المُلكْ»

«حُكمُ البُوليسِ أساسُ المُلكْ»

«تَأليهُ الشخصِ أسَاسُ المُلكْ»

«تَجْديدُ البيعَةِ للحكَّامِ أسَاسُ المُلكْ»

طَبْلَهْ .... طَبْلَهْ ...

لا يُوجدُ عُرىٌ أقبحُ من عرى الدولَهْ..

طَبْلَهْ .. طَبْلَهْ ..

وَطَنٌ عربِيٌّ تَجمعُهُ من يومِ ولادتهِ طَبْلَهْ..

وتفرّقُ بين قبائلهِ طبلَهْ

أفرادُ الجَوْقَةِ، والعلماءُ، وأهلُ الفكر

وأهلُ الذِكْر، وقاضى البلدهْ..

يرتعلونَ على وقعِ الطبلَهْ[2]

وتظهر براعة الشاعر في وضع التعليلات والأسباب بين اللفظة المكررة، حتى لا يكون التكرار نمطيًّا باعثًا على السأم، وعلى ذلك أتت بعض الأبيات خالية من التكرار.

ومن صور تكرار «اللفظ» عنده أن يأتي به ثلاث مرات في شطر من البيت لتأكيد العشق:

---

(١) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها، ص ١٣٦.

(٢) السابق، ص١٣٠، ص١٣١، ص١٣٢.

قرطاجة ... قرطاجة ... قرطاجة هل لى بصدرك رجعة ومتاب[1]

فنحن من خلال التكرار والشطر الثاني للبيت نظن الشاعر لا يتحدث عن مدينة عربية، بل نظنه يتحدث عن معشوقة حُرم دهرًا من عناقها، وتلك هي روعة «التكرار» في خروجه من حيز الموضوعية الجامدة إلى الامتزاج بالنفس البشرية مع الاحتفاظ بموضوعيته.. ومن الألفاظ التي تكررت بكثرة في شعر «نزار» الشام، وقد أتت مصحوبة بعشق صوفي في أكثر الأحايين:

مَسقَطُ رأسى في دمشقَ الشامْ..
هَلْ واحدٌ من بينكُمْ
يَعرفُ أينَ الشامْ؟
هَلْ واحدٌ من بينكُمْ
أدْمَنَ سُكنَى الشامْ؟
رواهُ مَاءُ الشامْ..
كواهُ .. عشقُ الشامْ ..
تأكّدُوا يا سَادتِي
لَنْ تَجدُوا فى كُلِّ أسواقِ الورودِ، وردةً كالشامْ
وفي دكاكينِ الحُلَى جميعُهَا
لؤلؤةً كالشامْ
لَنْ تَجدُوا..
مدينةً حزينةَ العينينِ مثل الشامْ[2]..

فكلما كرر الشاعر اللفظ شعرنا بمدى حيويته في التشكيل الفني وما أبرزه من إيحاءات الشوق والحنين والمعاناة، وجميع النماذج التي كرر فيها الشاعر لفظ الشام لم تخرج عن النموذج السابق فكلها تؤكد الحب الجارف والشوق الحارق:

شَامُ.. يَا شَامُ.. يا أميرةَ حُبِّي كَيْفَ ينسَى غرامَهُ المَجْنُـونُ[3]
شَامُ.. يَا شَامُ.. غيري قَدَرَ الشمسِ وقُولِي للدهـرِ: كُنْ .. فيكُونُ[4]

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٤٧).
(٢) السابق، (٣/١٢٨).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة،(٣/٤٣٨).
(٤) المصدر نفسه، (٣/٤٤٤).

شَامُ.. يَا شَامَةَ الدنيا، ووردتَهَا يَا مَنْ بحسنكِ أوجَعتِ الأزَاميلَا[1]

يَا شَامُ يا شَامُ... مَا فِي جُعبتِي طَرَبٌ استغفِرُ الشِّعرَ أن يَستَجدِىَ الطرَبَا[2]

وإذا كانت الشام[3] في التكرار توضح العشق والحنين فإن دمشق مسقط رأس الشاعر - عندما يكررها يستنهض مجدها القديم، فقد قدمت دمشق الأموية للعروبة الكثير، ولذلك فهى مصدر فخر الشاعر:

قَمرٌ دمشـقيٌّ يُسَـافِرُ فِي دمي وَبَـلابِـلٌ.. وَسَنَابِلٌ.. وَقِبابُ

الفُـلُّ يبدأُ من دمشقَ بَيَاضَـهُ وبعطـرِها تتطيَّـبُ الأطيابُ

والمَاءُ يبدأُ من دمشقَ.. فحيثُمَا أسندتَ رأسكَ، جدولٌ ينسَابُ

والحبُّ يبدأُ من دمشقَ... فأهلُنَا عَبدُوا الجمالَ، وَذَوَّبُوهُ... وذابُوا..

والخيلُ تبدأُ من دمشقَ مَسَارَهَا وتشدُّ للفتحِ الكبيرِ رِكَابُ

والدهرُ يبدأُ من دمشقَ... وعندها تبقَى اللغَاتُ، وتُحْفَظُ الأنسابُ

ودمشقُ تُعطى للعروبةِ شكلَهَا وبأرضِهَـا تتشكَّل الأحقابُ[4]

والتكرار هنا نشط وفعال أدى دوره في كل مرة تكرر فيها وأضاف إلى القصيدة جمالاً وفاعلية، قد يكون ذلك نتيجة الشكل العمودي (التقليدي) الذي نظمت عليه القصيدة، فلم يأتِ التكرار مفتعلًا كما رأينا في الشكل الجديد (الحر).

وكان التكرار حيوي الدلالة، فهو يجعل من دمشق ينبوع العطر للعالم بأسره، ومصدر الخصب والنماء والجمال، وملتقى الأحبة، ومركز دفع الجيوش الفاتحة حتى أن التاريخ بدأ من دمشق، وهي التي تعطى للعروبة الشكل العربي والملامح العربية.

والشاعر يكن المشاعر نفسها لمصر العربية فيستخدم التكرار.

مِصرُ.. يا مصرُ.. إنّ عشقى خطيرٌ فاغفـرى لي إذا أضعتُ اتزاني[5]

★★★

---

(١) المصدر نفسه، (٣/٥١٧).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٤٢٤).

(٣) الشام هي دمشق عند السوريين.

(٤) المصدر نفسه، (٣/٦٣٤، ٦٣٥).

(٥) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٨٤).

٣- تكرار العبارة:

أنماط أخرى من التكرار:

أولًا - التكرار اللفظي للعبارة:

عرف الشعر منذ أقدم العصور تكرار العبارة، فالمهلهل بن ربيعة كرر عبارة «على أن ليس عَدْلاً من كُلَيب» أكثر من عشرين مرة[1] في إحدى قصائده، ومن نماذجه التي استخدم فيها التكرار قوله:

ذَهَبَ الصلحُ أو تـردّوا كُلَيبًا ... أو تحلُّوا على الحكُومةِ حـلاً
ذَهَبَ الصلحُ أو تـردّوا كُلَيـبًا ... أو أذيقَ العداةَ شيبان شكلا
ذَهَبَ الصلحُ أو تردّوا كُلَيـبًا ... أو تنالَ العـداةُ هَـوْنًا وذلاً[2]

وقد أتينا بالنموذج السابق لبيان طبيعة موقف التكرار وما بته للقضية التي تشغل الشاعر وتمزقه داخليًا. فالتكرار إذًا ينتج عن قضية خطيرة يدافع عنها الشاعر، وهي عند المهلهل مقتل أخيه «وائل بن ربيعة» ومحاولته الثأر له، فالشاعر يؤكد عزمه على استرداد كرامة «تغلب» التي أهدرت بهذا الحادث.

وإذا كان هذا هو سبب التكرار قديمًا، فقد يكون السبب نفسه لدى «نزار» مع تغيير العصر فقط واختلاف الموقف، فنزار استخدم التكرار لكنه تكرار تفجعي - إن صح التعبير - على عكس ما فعل المهلهل الذي كان تكراره حَمَاسيًا. وقد يكون نزار محقا في ذلك، فالمهلهل أشعل حربًا من أجل أخيه استمرت ما يقرب من أربعين عامًا وجد حوله رجالًا يلبون النداء ولا يُوَلُّون الأدبار، وفي ذلك يقول نزار مستخدمًا التكرار عن عرب اليوم:

وَصَوتُ فيروز، من الفردوسِ يأتي
«نحن رَاجعُونْ»
تَغَلْغَلَ اليهودُ في ثيابِنَا
و «نَحنُ راجعُونْ»
نَامُوا على فراشنَا...
و «نَحنُ راجعُونْ»
وَكُلُّ ما نملكُ أن نقولَهُ
«إنَّا إلى الله لراجعُونْ»[3]

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٣١.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١١٣/٣).

من ذلك يتضح موقف الشاعر حسب الظروف المحيطة به، فالشرف الذي كان يدافع عنه المهلهل بحمية العربي ضاع اليوم ولم يجد عربيًا ولا حمية تعيده، وإذا كانت «فلسطين» عند «نزار» تعادل «كليب» عند «المهلهل» والدول العربية عند «نزار» تعادل تغلب عند المهلهل، فإن - كما قلنا - المهلهل يرى كليبًا حيًّا حتى يأخذ ثأره، بتشجيع «تغلب» ووقوفها خلفه. لكن ماذا فعلت الدول العربية بفلسطين؟ لدرجة أن اليأس أصاب الشاعر فيأمرها - مستخدمًا التكرار - أن لا تستغيث بمن فقدوا الحمية العربية.

يا فلسطينُ.. لا تزالينَ عطشَى وعلـى النفـطِ نامتِ الصَحْرَاءُ

يَا فلسطينُ.. لاَ تُنَادِي عليهم قــد تَسَاوى الأمواتُ والأحياءُ

يا فلسطينُ .. لا تُنَادِي قريشًا فَقُريشٌ مَاتَتْ بها الخُيَـلاَءُ[1]

وكما استخدم الشاعر هنا أداة النداء للبعيد (يا) ضمن العبارة المكررة وهو يتحدث عن فلسطين فإنه يستخدمها أيضًا عندما يتحدث عن الوطن العربي بأثره:

يَا أيُها الوطنُ المُسَافرُ في الخَطَابَةِ
والقَصَائِدِ... والنصوصِ المسرحيَّة
يَا أيُها الوطنُ المُصَوَّرُ في بطاقاتِ السياحةِ
والخرائطِ... والأغانى المدرسيَّة
يَا أيُها الوَطَنُ المُحَاصَرُ
بينَ أسنَانِ الخلافةِ، والوراثةِ، والإمارَة
وجميع أسماءِ التعجُّبِ والإشارَة
يَا أيُها الوطنُ الذي شُعرَاؤه
يضعونَ - كي يُرضُوا السلاطينَ -
الرموشَ المُستعَارَة[2]

ثانيًا: التكرار اللفظي والمعنوي للعبارة:

في هذا النوع من التكرار لا يلجأ الشاعر إلى تكرار عبارة معينة عدة مرات في القصيدة لكنه يأتي بالجملة أو العبارة ثم يردفها بصفات تؤكد معناها فقط أو توضح هذه الجملة وتلك العبارات، فعندما يتحدث الشاعر إلى الطغاة من حكام العرب يلجأ إلى هذا النوع من التكرار:

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٠٥).
(٢) المصدر نفسه، (٣/٢٣٩).

يَا ملكَ المَغُولِ..
يا وارثَ الجَزمةِ... والكرْبَاجِ
عن جَدِّك أرطغرولْ
يَا مَن تَرَانا كُلّنَا خيُولْ..
يَا مِلكَ المغُولْ..
يَا أيُهَا الغاضبُ من صَهيلنَا
يَا أيُهَا الخائِفُ من تفتُّحِ الحقُولْ..
يَا قَاهِرَ الجيُوشِ، يا مدحرِجَ الرؤوسِ
يا مُدَوِّخَ البحُوزْ..
يَا عَاجِنَ الحديد، يَا مُفَتِّتَ الصخُوزْ
يَا آكلَ الأطفالِ... يَا مُغتَصبَ الأبكارِ
يَا مُفترِسَ العطُوزْ[1]...

فلقد بدأ الشاعر الأبيات بندائه لملك المغول (وذلك من حيث اللفظ الخارجي) ثم أتى بأبيات هي نفسها - أيضًا - نداءٌ لملك المغول (من حيث المعنى) فهو وارث الجزمة والكرباج وهو الذي يرانا خيولاً. وفي المقطع الثاني من الأبيات أيضًا نرى الشاعر بعد ندائه لملك المغول صراحةً ولفظًا يبدأ في تعداد صفات بطشه عن طريق التهكم والسخرية، ولا أظن أن هناك شاعرًا من شعراء العرب المعاصرين لجأ إلى هذا النوع من التكرار فهو تكرار نزاري - إن صح التعبير - وتتجلى هذه الطريقة لدى «نزار» عندما يتحدث عن «القدس»:

يَا قدسُ ... يا مدينةٌ تفُوحُ أنبيَاءْ
يَا أقصَرَ الدُّروبِ بينَ الأرضِ والسمَاءْ
يَا قُدْسُ يَا مَنَارة الشرائعْ
يَا طفلةً جميلةً محرُوقَةَ الأصَابعْ
يا واحةً ظليلةً مرَّ بها الرسُولْ
يا قدسُ يا مدينةَ تلتفُّ بالسَّوَادْ
يا قدسُ يا مدينةَ الأحزَانْ
يَا دَمعةً كبيرةً تجُولُ في الأجفَانْ[2].

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣١٥/٣،٣١٨).
(٢) السابق، (١٦٢/٣،١٦٣).

فالعبارات «يا قدس ... يا مدينة ...» كررت ثلاث مرات، وفى الرابعة كانت «يا قدس يا منارة»، وما بين هذه العبارات لم يخرج فى معناه عن هذه العبارات؛ فالقدس هى أقصر الدروب، وهى الطفلة الجملية ذات الأصابع المحروقة، وهى الدمعة الكبيرة، وتكرار لفظة «القدس» نفسها داخل العبارة كانت فى كل مرة تدق الجرس معلنةً تفريعًا جديدًا للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة، ويلجأ الشاعر إلى تكرار توكيد النفى مع العبارة الواحدة؛ فهو يستخدم الأداتين لا، ليس خمسة عشرة مرة فى قصيدة «قرص الأسبرين» لإثبات ضياع هوية الوطن:

لاَ ....

لَيسَ هذَا وَطَني الكبيرْ ....

لاَ ....

لَيسَ هذا الوَطَنُ المُرَبَّعُ الخَانَاتِ كالشطرنجِ ..

لاَ ....

لَيسَ هذا الَوطَنُ المَصْنُوعُ من عشرينَ كَانتُونَا ...

لاَ ....

لَيسَ هَذَا الوطنُ المحكومُ من عشرينَ مجنُونَا ..

وَمِنْ عشرينَ سُلطَانًا

وَمِنْ عشرينَ قُرصَانًا

وَمِنْ عشرينَ سَجَّانًا

يُسَمَّى وَطَنِي الكبيرْ

لاَ ....

لَيسَ هَذَا الأَبْلَهُ المُعَاقُ ... والمُرَقَّعُ الثيَابِ

لاَ ....

لَيسَ هذا وطني الكبيرْ

لاَ ....

لَيسَ هذا الوطنُ المنكّسُ الأعلامِ

لاَ ....

لَيسَ هذا الرجلُ المنقولُ في سيارةِ الإسعافِ

لاَ ....

لَيسَ هذا وطِني الكبيرْ

لاَ ....

لَيسَ هَذَا الوطنُ السادىُّ ... والفاشىُّ ...

والشحّاذُ ... والنفطيُّ

والثوريُّ ... والرجعيُّ

والصُوفيُّ ... والجِنْسيُّ

لاَ ....

لَيسَ هذا الكائِنُ المحكُومُ بالإعدامِ ...

والمُصَابُ بالفِصَامِ

لاَ ....

لَيسَ هذا الجَسَدُ المصلُوبُ

فَوْقَ حائطِ الأحزانِ كالمسيحْ

لاَ ....

لَيسَ هذا الوطنُ الممسوخُ كالصرصَار

لاَ ....

لَيسَ هذا وَطَنِي الكبيرْ

لاَ ....

لَيسَ هذا الرجُلُ المقهُوز..

والمَكسُوز

لاَ ....

لَيسَ هذا وطنِي الكبيرْ[1].

لكن الشاعر لم يوفق في هذا التكرار، ربما لفقدان الأبيات الشعرية لحيوية الجرس الموسيقى.

٤- تكرار اسم الفعل (آهِ):

اسم الفعل «آه» يأتى للتوجع والألم والأنين، والشاعر عندما يكرره فى السياق الشعرى يقصد به التوجع أو الاستهزاء بالسلطات الحاكمة يقول:

وَعَلَيْنَا أنْ نهتزَ إذا غَنَّى السُلطَانْ

ونصيحَ - أمَامَ رجَالِ الشرطةِ - آهْ ..

آهِ .. يَا آهْ

آهِ .. يَا آهْ

طربٌ مفروضٌ بالإكراه

فرحٌ مفروضٌ بالإكراه

موتٌ مفروضٌ بالإكراه

آهِ .. يا آهْ

هَلْ صَارَ غناء الحاكم قُدسيًا

كغناءِ الله؟![2]..

وقد نجح الشاعر في المقابلة بين معناها في حالة الطرب المفروض بالإكراه، وبين معناها لمجاراة السلطان، فبعد أن يقول الناس... آه.. يا آه.. لكلام السلطان استحسانا لصوته وكلامه وحبًّا له ولسيرته، والناس في حقيقة الأمر لا تحبه وتتمنى له الزوال وفي قلوبها أنين من الذل، هذا الأنين هو الذي ولدَ في آخر المقطع «آه ... يا آه» الثانية مصحوبة بسؤال استنكاري.

ويكرر الشاعر (آه) الأنين والحسرة عندما يتوجع على لبنان:

آهِ ... كم كُنَّا قبيحينَ، وكُنَّا جُبَناء

---

(١) نزار قباني قصائد مغضوب عليها، ص٤٨-٥٣.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٣٣.

آهِ ... يا بيروتُ، يا صاحبةَ القلْبِ الذهبْ

آهِ ... ياسيدَتِي كَمْ نَتَعَذبْ[1]...

والتكرار هنا موظف توظيفًا جيدًا، لأن الأنين الصادر عنه صادر من الشاعر الذي يُفترض أنه سبب مأساتها، لذلك كان الأنين مصحوبًا باللوم والتأنيب، وعندما تخوض مصر المعارك، والعرب يقفون موقف المتفرج عليها، يستعمل الشاعر (آه) للدلالة على الحسرة والأنين:

تَستبِدُّ الأحزانُ بِي ... فَأُنَادِي آهِ يا مصرُ مِن بنى قحطـــانِ

آهِ يا مصرُ .. كم تُعَانِينَ منهُمْ والكبيرُ الكبيرُ.. دومًا يُعـاني[2]

والتكرار هنا يلعب دورًا بارزًا في رسم الصورة الكلية للأبيات، ولـم يأت غريبًا عن النسيج الشعري؛ فالتوجع الناتج عن (آه) حدث مرتين: الأولى نتيجة حزن الشاعر على مصر، والثانية على معاناة مصر من العرب، وبالرغم من أن المعنى واحد في الحالتين، فإننا لا نشعر بتكرار المغنى؛ بسبب حسن الصياغة والبناء في البيتين.

٥- تكرار أسماء الاستفهام:

(أ) اسم الاستفهام «مَن»:

يستخدم الشاعر «من» الاستفهامية والتي يُستفاد بها عن العاقل في حوار قصصي درامي شيق:

مَنْ قتَل الإمَامْ؟

المُخبِرُونَ يَملأُونَ غُرفَتِي

مَنْ قتَلَ الإمَامْ؟

أحذيةُ الجنودِ فوقَ رقبتِي

مَنْ قتَلَ الإمَامْ؟

مَنْ طَعَنَ الدرويشَ صاحبَ الطريقَهْ؟

وَمَزَّقَ الجُبَّةَ ..

والكشْكُولَ ..

والمسبَحَةَ الأنيقَهْ

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة (٦١١/٣)، قصيدة «بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي».

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة (٤٨٠/٣)، قصيدة «بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي».

من قَتَل الإمَامْ؟

عساكِرٌ بكامِلِ السلاحِ يدخلُونْ..

عَساكِرٌ بكامِلِ السلاح يخرجُونْ[1]..

فأداة الاستفهام كُررت خمس مرات، أربعة منها مكررة أيضًا مع الجملة كاملة «من قتلت الإمام؟»، وجمال التكرار هنا ينتج من كونه صادرًا من السلطات التي تريد أن تعرف من الذي يحاول أن ينزع العناكب التي تعشش في نفوسنا، فهي مصرة على المضي في التخلف بتلك الشعوب التي ساقها قدرها إلى هذه السلطات الغاشمة.

ويأتي تكرارُ الاستفهام «من» بعد ضياع «القدس» خصبًا في شعر «نزار»، إذ نجد الاستفهام المكرَّر يقطر دمًا وحسرة:

مَنْ يقرعُ الأجراسَ في كنيسة القيامَةْ؟

مَنْ يَحملُ الألعابَ للأولادْ؟

مَنْ يُوقف العدوَانْ؟

مَنْ يغسلُ الدماءَ عن حجارةِ الجدرانْ؟

مَنْ يُنقِذُ الإنجيلْ؟

مَنْ يُنقِذُ القُرآنْ؟

مَنْ يُنقِذُ المسيحَ مِمَّنْ قَتَلُوا المسيحْ؟

مَنْ يُنقِذُ الإنسان[2]؟

(ب) تكرار «هل، كيف»:

يستخدم الشاعر التكرار بهاتين الأداتين للسؤال عن بيروت والدمار الذي حاق بها:

طَمئنيني عنكِ يا صاحبةَ الوجهِ الحزينْ

كَيْفَ حالُ البحرِ؟

هَلْ هُمْ قَتَلُوه برصاصِ القنصِ مثلَ الآخرينْ؟

كَيْفَ حالُ الحبِّ؟

هَلْ أصبحَ أيضًا لاجئًا ... بين أُلوف اللاجئينْ..؟

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٢٣).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦٣).

كَيْفَ حَالُ الشِّعْرِ؟

هَلْ بَعْدَكِ - يا بيروتُ - من شِعْرٍ يُغَنَّى؟[1]..

وجمال التكرار هنا يعود إلى المقابلة الاستنكارية، فالسؤال الأول - بكيف - سؤال استفهامي يجيب عليه الشاعر نفسه بسؤال آخر استنكاري «هل»، وهذه سمة جديدة عند «نزار» لم نألفها من شعراء العصر الحديث.

(ج) تكرار اسم الاستفهام «متى»:

كررها الشاعر ببراعة في قصيدة (الممثلون) في سؤال استنكاري:

مَتَى سترحَلُونَ؟

المسرحُ انهارَ على رؤوسِكُمْ

مَتَى سترحَلُونَ؟

والناسُ في القَاعةِ يشتمُونَ ... يبصقُونَ

وهذا التكرار الاستنكاري الذي يتوجه به الشاعر إلى حكام العرب قاطبة طالبًا منهم الرحيل - قد أدى دوره وأجاد - فحكام العرب أحرقوا البلاد ولم يموتوا بعد.

احترَقَ المسرحُ مِنْ أركَانِهِ

وَلَمْ يمتْ - بَعْدُ المثلُونَ[2]..

وبهذه الإجابة تظهر براعة التكرار من الشاعر؛ فهي تحمل في فحواها رحيلهم الفوري عن أعناق العباد.

وثمة استخدامٌ آخر للتكرار بـ «متى»، يتوجه فيه الشاعر إلى النفطيين العرب مُستنكرًا عليهم حضاراتهم الزائفة.. وتأتي «متى» هذه المرة منفردة أحيانًا، وفي جملة أحيانًا أخرى - متى تفهم -؟:

مَتَى تَفْهَمْ

مَتَى يَا سيدِي تَفْهَمْ؟

بَأنِّي لستُ واحدةً

كَغيرِي من صديقاتِكْ

مَتَى تَفْهَمْ؟

مَتَى تَفْهَمْ؟

---

(١) السابق، (٣/٦١٤).

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - قصيدة الممثلون، (٣/١١٠).

أيا جَمَلًا من الصحراءِ لم يُلجَمْ؟
وَيَا مَنْ يأكلُ الجُدَريُّ مِنكَ الوجهَ والمِعصَمْ..
مَتَى تَفْهَمْ؟
مَتَى تَفْهَمْ؟
بأنَّكَ لن تخدِّرني
بجاهِكَ أو إماراتِكْ
مَتَى يا أيُّها المُتخَمْ؟
مَتَى تَفْهَمْ؟
مَتَى يستيقظُ الإنسانُ في ذاتِكْ[1]؟

وهنا تظهر حساسية الشاعر من النفط والنفطيين على السواء، فالتكرار يولّد مرارة كبيرة عند السامع، لأنّه بتكرار هذه الجملة - متى تفهم - وتناغمها مع التكرار المنفرد لمتى نشعر بحالة من اليأس وكأن النفطيين قرروا عدم الفهم وأصبح فهمهم بعيدًا عن غرائزهم أمرًا مستحيلًا.

(د) تكرار اسم الاستفهام «أين»:

يتجلى التكرار بـ «أين».. عند نزار عندما يتساءل عن البداوة العربية التي ذهبت ومعها الشجاعة والفروسية والمجد.

فأين ظُهورُ ناقاتِكْ؟

وأينَ الوشمُ فَوْقَ يديكَ؟

أينَ ثقوبُ خيماتِكْ[2]؟

فالتكرار هنا أتى مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بنسق القصيدة العام؛ فالوشم والناقة والخيمة من مظاهر الحياة العربية الأولى، وتكرار «أين» مع كلٍّ منها توحى بالألم الدفين الذى يعترى الشاعر على هذا العصر وما فيه، ويخرج الشاعر من الجو البدوى الأول ليسأل عن أبطال ذلك العصر مُستخدمًا تكرار «أين»:

يَا شَامُ.. أينَ هُمَا عَيْنَا مُعَاوية   وأينَ مَنْ زَحَمُوا بالمنكب الشُّهُبَا[3]

فالتكرار مفعمٌ بالحسرة فى مرّتيه الأولى والثانية، وقد أجاد الشاعر فى استخدام الاستفهام

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦١-٦٣).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٨).
(٣) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢٠).

للسؤال عن عينى معاوية، فلم يقصد الشاعر بهما سوى بعد النظر والحنكة التى جعلت من البحر المتوسط بحيرة إسلامية ومن دمشق أعظم عواصم العالم، والسؤال يحمل نبرة الحزن العميق الذى يليه الاستفهام الثانى عن الزهو فيزيده ألمًا وحسرة.

٦- تكرار الحروف:

لعل من الواضح فى شعر «نزار» كثرة التكرار عامّةً وتكرار الحروف خاصّةً؛ فهو مولع بذلك.

(أ) تكرار «لا»:

استخدمها «نزار» للتكرار بكثرة لا سيما فى أعماله الأخيرة؛ ففى ديوانه الأخير «قصائد مغضوب عليها» وردت أربع عشرة مرة فى قصيدة واحدة:

لاَ تُفَكِّر أبَدًا ... فالضوء أحمرَ
لاَ تُكلِّم أحدًا .. فالضوء أحمرَ
لاَ تجادِلْ فِي نصوصِ الفقهِ، أو في النحوِ، أو في الصرفِ
لاَ فِي الشعرِ، أو في النثرِ
لاَ تُغَادر قنكَ المختُومَ بالشمعِ
لاَ تُحبُ امرأةً ... أو فأرة
لاَ تُضَاجِعْ، حَائِطًا، أو حجرًا، أو مقعدًا..
لاَ تفكر بعصافير الوطن
لاَ تُفكِر بالذين اغتصبوا شمسَ الوطن
لاَ تنمْ بينَ ذراعي زوجتك
لاَ تُطَالِع كُتبًا في النقد أو في الفلسفه
لاَ تُسافر مرةً أُخرى لأوروبَا
لاَ تُسافر لبلادِ الله .. إنَّ الله لا يرضَى لقاءَ الجُبَنَاءْ
لاَ تَقل باللغةِ الفُصحَى: أنا مروانُ. أو عدنانُ أو سحبانُ[1]..

والتكرار موظف توظيفًا جيدًا فى القصيدة على رغم كثرته، فكل منهيّ عنه بـ«لا» أتت بعده مباشرة علة النفى التى هى فى مجملها «ضياع الحرية والأمان».

ولذلك يتوجه الشاعر فى قصيدة أخرى بالحديث إلى الدولة - الدولة هنا تعنى العالم العربى - مستخدمًا تكرار (لا) لإفادة قصر الغش والكذب على السلطات الحاكمة فقط:

---

(١) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها - قصيدة احمر. احمر احمر ص١٣٤.

لاَ أَحَدٌ يَرقُصُ بالكَلمَاتِ سوى الدولة

لاَ أَحَدٌ يزنِي بالكَلمَاتِ سوى الدولة

لاَ يُوجَدُ عُريٌ أَقبحُ من عُرى الدولة

لاَ أَحَدٌ ينجُو من وصفَاتِ الحُكمِ

لاَ يُوجَدُ شِعرٌ أردأُ من شِعرِ الدولة

لاَ يُوجَدُ كَذبٌ أذكَى من كذبِ الدولة[1]

وإذا كان هذا حال السلطات الحاكمة، فمن الطبيعى أن تضيع الهوية العربية وتصبح الأمة العربية منفصلة عن ماضيها العريق من جهة، وعن العالم المعاصر من جهة أخرى. ويصور الشاعر ذلك مستخدمًا «التكرار»:

لاَ أحدٌ يعرفُنَا في هذه الصحرَاء

لاَ نخلَةٌ ... لا نَاقَةٌ

لاَ وَتَدٌ ... لا حَجَرٌ

لاَ هِندُ ... لاَ عَفرَاء

فَلاَ الذينَ يشربُونَ النفطَ يعرفُونَنَا

ولاَ الذينَ يشربُونَ الدمعَ والشَقَاء[2]

وقد تنكرنا لأنفسنا، فأنكرنا العالم شرقه وغربه:

لاَ سَادَةُ الحجاز يَعرفُونَنَا

وَلاَ رِعَاعُ البَادِيَة

وَلاَ أَبُوالطيب يستضيفُنَا

وَلاَ أَبُوالعَتَاهيَة

لاَ مَرفَأٌ يقبلُنَا

لاَ حَانَةٌ تقبلُنَا

لاَ امرأةٌ تَقبلُنَا

لاَ أَحَدٌ يُريدُنَا

لاَ الفاطميُونَ، وَلاَ القَرامِطَة

وَلاَ المَمَاليكُ، وَلاَ البرَامِكَة

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٢٨، ص١٢٩.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٠٢.

وَلاَ الشياطين، وَلاَ المَلائِكَهْ

فَلاَ بَنُو هاشم يَعرفُونَنَا وَلاَ بَنُو قَحْطَانْ

وَلاَ بَنُو ربيعةٍ.. وَلاَ بَنُو شَيْبَانْ

وَلاَ بَنُو (لِينينَ) .. وَلاَ بَنُو (رِيغَانْ)[1]..

لكن هذا التكرار من الناحية الفنية معيب، فقد أفلتَ الزمام من الشاعر فلم يستطع السيطرة عليه وتوظيفه توظيفًا فنيًا، لأن التكرار هنا أساء إلى القصيدة وأضفى عليها لونًا من الثرثرة وزادت من بروز سمة النثرية التي تطغى عليها، فتحولت القصيدة إلى مقطوعة خطابية مجلجلة.

ومن «التكرارات» التي سارت على هذه الوتيرة في شعر «نزار» كل التكرارات التي استخدمت لغرض سياسي.

(ب) تكرار أداة الشرط «لو»:

يعتبر تكرار «لو» الامتناعية - التي تفيد امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الشرط - أكبر دلالة على الحسرة والألم في نفس الشاعر لا سيما إذا استخدمها للحديث عن الأرض المحتلة:

لَو يكْتُبُ في يَافَا الليمُونُ، لأرسَلَ آلاَفَ القُبُلاتْ

لَو أنَّ بُحَيْرَةَ طبريَّا تُعطِينَا بعضَ رسَائِلِهَا

لاحترقَ القارئُ والصَفَحَاتْ..

لَو أنَّ القدسَ لها شَفَةٌ، لاختنقَتْ في فَمِهَا الصلواتْ[2]

وتعتبر الأبيات السابقة من أنجح الأبيات التى استخدم فيها التكرار، لأنها تنبعث من الشاعر وتطاردنا نحن، مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها فى أعماقنا، وفى نظرى أن تلك هى مهمة الشعر الأولى.

وفى مقابل الألم المخيم على فلسطين تعيش الدول العربية لحظات الترف. وعندما يستخدم الشاعر تكرار «لو» هنا لرسم هذه الصورة فإنها تأخذ معنى التمنى الذى ينتج عن الحسرة أيضًا، ويحذف الشاعر جملة الجواب لإفادة التعميم:

لَو تنشَفُ آبارُ البترولِ، ويبقَى المَاءْ

---

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٠٧، ص١١١، ص١١٢.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٦).

لو يُخصَى كُلُّ المنحرفينَ.. وكُلُّ سَمَاسرةِ الأثداء
لو تُلغَى أجهزةُ التكييفِ من الغُرفِ الحمراء
وتَصيرُ يَوَاقِيتُ التيجَانِ...
نِعَالاً فى قَدَم الفقرَاء[1]..

ويحذف الشاعر جملة الجواب أيضًا عندما يتحدث عن الشهيد «عبد المنعم رياض» مقارنًا إياه بحكام العرب، أو بالأخرى مقارنًا البطولة بالتخاذل والخيانة، وهنا تبرز الإجابة وإن لم يذكرها الشاعر:

لَو يُقتَلُون.. مِثلَمَا قُتِلتْ
لَو يَعرِفُونَ أن يَمُوتُوا... مِثلَمَا فَعَلتْ
لو مُدمنُو الكلام فى بلادنَا
قد بَذَلُوا نِصفَ الذى بذلتْ...
لَو أنّهمْ من خلف طَاولاتِهِمْ
قد خَرَجُوا كَمَا خَرَجتَ أنتْ...
لَو قَرأوا
- وهُمْ يَنَامُونَ عَلَى صدُورِ حَظِيَّاتِهِمْ -
بَعضَ الذي كَتَبتْ[2]..

والإجابة التي تفرض نفسها هي «لَتَحررَ الوطن المحتل»، وكأن الشاعر يطلب أو يتمنى تحرير الوطن من الخونة أولاً كي يكون قادرًا على تحرير نفسه من الصهاينة، ويلجأ الشاعر «لتكرار» «لو» لتقرير حقيقة واحدة وهي «تفريطنا في الوحدة العربية»، لذلك يأتي بجملة جواب واحدة لكل هذه التكرارات:

لَو أنّنَا لم ندفن الوحَدةَ في التُّرَابْ
لَو لَمْ نمزّق جسمَهَا الطريَّ بالحِرابْ
لَو بقيتْ في داخلِ العيونِ والأهدَابْ
لَمَا استباحتْ لَحَمَنَا الكلابْ[3]..

غير أن التكرار هنا يبدو تلوينًا شعريًا مجردًا لا داعي له، إذا أننا لو حذفنا البيتين الثاني والثالث وأفضى البيت الأول إلى الرابع مباشرة لكان أبلغ، مما يؤكد عدم جدوى التكرار.

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٢٤).
(٢) المصدر نفسه (٣/٣٣١، ٣٣٢).
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩٤).

(ج) تكرار «لم»:

لجأ الشاعر إلى تكرار «لم» في وقتى الفرحة والتفجع، فعندما كتب رسالة من السويس وبور سعيد مُصوِّرًا العدوان الثلاثي، وكيف هب شعب مصر بأسره لمحاربة الغزاة:

لَمْ يبقَ فلاحٌ على مُحرَاثِهِ إلاّ وَجَاء..
لَمْ يبقَ طفلٌ يا أبي إلاّ وَجَاء..
لَمْ يبقَ سكينٌ.. ولاَ فأسٌ.. ولاَ حجرٌ على كتفِ الطريقِ إلاّ وَجَاء..
لَمْ تبقَ سيدةٌ...
ولاَ طفلٌ..
ولاَ شيخٌ قَعيدْ[1]..

التكرار في هذه الحالة لا يضرُّ ببناء القصيدة، ويؤدِّي وظيفته الفنية، فلم تعلُ نبرة الشاعر الحماسية والخطابية، مما جعل الأبيات لا تخرج عن شاعريتها، ذلك في ملمح الفرح عند الشاعر، أما في حالة التفجع فإن الأبيات تبدو مصحوبة بأنين خفي وهي لا تزال تحتفظ بشاعريتها:

لَمْ يَبْقَ في إسبانيَهْ
مِنَّا
ومن عصُورِنا الثمانيَهْ
غير الذي يبقَى من الخمرِ
بجوفِ الآنيَهْ
لم يبقَ من قرطُبةٍ
سوى دموعِ المئذناتِ الباكيَهْ
لَمْ يَبْقَ من (ولاَّدةٍ)
وَمِنْ حكَايا حُبِّها.. قَافِيَةٌ.. ولا بَقَايَا قَافِيَهْ
لَمْ يَبْقَ من غرناطةٍ..
وَمِنْ بنى الأحمرِ
إلاّ مَا يقُولُ الراويَهْ
لَمْ يَبْقَ إلاّ قصرُهُمْ

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤٦/٣، ٤٧).

كامرأةٍ من الرخَامِ عاريَةْ[1]

وعلى رغم جودة «التكرار» فإن القصيدة كلها تُعتبر وصفًا سطحيًا لا شعور فيه؛ لأن الشاعر أراد فقط نفي الوجود العربي في إسبانيا، ولم يطلعنا على أثر هذه الأحداث في نفسه، فهو لم يعطنا سوى القشرة الخارجية للمأساة كما لو كنا نقرأ صفحات في كتاب للتاريخ، وعلى هذا الأساس أتت مقابلة بين نفى الوجود العربي في إسبانيا وبين نفى قوتنا ووحدتنا من ناحية أخرى:

وَلَمْ تَزَلْ أحقادُنَا الصغيرَةْ
كَمَا هِيَهْ..
وَلَمْ تَزَلْ عَقْلِيَّةُ العَشِيرَةْ
في دمِنَا كما هِيَهْ..
وَلَمْ تَزَلْ حريَّةُ الرأى هُنَا
دَجَاجةً مَذْبُوحَةً...
بسيف كُلِّ طاغيَهْ[2]..

وعلى الرغم من هذه السطحية تأتي براعة الشاعر في استخدام الحرف (لم) في النفى للنفى مرة وفي النفى للإثبات مرة أخرى.. ففى قول الشاعر «لم يبق في إسبانيا» و «لم يبق في قرطبة» و «لم يبق من غرناطة» يتضح أن استخدام «لم» هنا لنفى البقاء العربي بالأندلس. أما في الفقرة الثانية «لم تزل أحقادنا» و «لم تزل عقلية العشيرة» و «لم تزل حرية الرأى» أتت «لم» النافية لإثبات الأحقاد وضياع حرية الرأى؛ وتلك براعة لغوية تُحسَبُ للشاعر.

وعلى هذا النمط في الاستخدام سار الشاعر تعلوه الثقة وتجلله المقدرة؛ فعندما يتحدث عن مأساة لبنان يستخدم «لم» ببعديها السابقين:

نَحْنُ من عَامينِ
لَمْ نُزهِرْ.. وَلَمْ نُورِقْ.. وَلَمْ نَطْرَحْ ثَمَرْ..
نَحْنُ مِنْ عَامينِ لَمْ نُبْرِقْ... وَلَمْ نُرعِدْ...
وَلَمْ نَرْكُضَ كمجنُونين - يَا سيّدتي - تحتَ المطرْ...
نَحْنُ من عَامينِ

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٦٣/٣).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٦٤/٣).

لمْ نخرجْ عن المألوفِ في العشقِ..

ولمْ نخرجْ على اليوميْ والعاديْ

لمْ ندخلْ أقاليمَ الغرابهْ[1]..

هذا في حالة النفى، وفي حالة النفى للإثبات في القصيدة نفسها يقول:

فَتَشُوني

لمْ أكُنْ أحملُ إلّا وردةَ الشِّعْرِ...

لمْ أكُنْ أحملُ إلا أنتِ - يا سيّدتي - بين عيُوني

لمْ أكُنْ في زمنِ القُبحِ قبيحًا[2]..

(د) تكرار حرف النداء «يا»:

يعتبر حرف النداء «يا» من أكثر الحروف تكرارًا في عالم «نزار» الشعري، وقد ورد مُكررًا في العبارة، فجعلنا دراسته داخلة مع «تكرار العبارة»، لكن نزاراً استخدمه منفردًا بكثرة، فقد ورد مُكررًا أكثر من سبعة وعشرين مرة في قصيدة واحدة:

يَا لابسًا عَبَاءَةَ الحُسينِ، وشمسَ كربَلاءْ

يَا شَجَرَ الوردِ الذي يحترفُ الفداءْ

يَا ثورَةَ الأرضِ التقتْ بثورةِ السماءْ

يَا جَسَدًا يطلعُ من تُرابِه، قَمْحٌ.. وَأنبيَاءْ

يَا أيُها المغسولُ في دمائِهِ كالوردةِ الجُوريَّهْ

يَا قَمَرَ الحُزْنِ الذي يطلعُ لَيْلًا من عيونِ فَاطِمهْ..

يَا سُفنَ الصيدِ التي تحترفُ المُقَاوَمَهْ..

يَا سمكَ البحرِ الذي يحترفُ المُقَاوَمَهْ..

يَا ضُفدَعَ النهرِ الذي يقرأ طولَ الليلِ سورةَ المُقَاوَمَهْ..

يَا رَكْوَةَ القهوةِ فوقَ الفحمِ،

يَا أيّامَ عاشُورَاءْ،

---

(١) المصدر نفسه، (٣/٦٠٠).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٦٠٢)

يَا شَرَابَ ماءِ الزهرِ في صيدًا
وَيَا مآذنَ الله التي تَدعُو إلى المُقَاوَمَهْ
يَا سَهَرَاتِ الرجلِ الشعبيْ
يَا لَعْلَعَةَ الرصاصِ في الأعراسِ
يَا زغردَةَ النّساءِ
يَا جرائِدَ الحائِطِ.
يَا قَصَائِلَ النملِ التي تُهَرِّبُ السلاح للمُقَاوَمَهْ
يَا مَنْ يُصلّي الفجرَ في حقلٍ من الألغامْ
يَا آخرَ المُدَافعِينَ عن ثرى طروادهْ
يَا أيّها الطالعُ مثلَ العُشبِ من دَفَاترِ الأيّامْ.
يَا أيُّها المُسافِرُ القديمُ فَوْقَ الشوكِ والآلامْ.
يَا أيّهَا المضيءُ كالنَّجْمَةِ والساطعُ كالحُسَامْ
يَا سيّدَ الأمطارِ والمواسِمْ
يَا ثورةً شعبيةً تحملُ في أحشائِهَا التوائِمْ
يَا سيّدَ الأسيادِ يا مَلْحَمَةَ الملاحمْ[1]..

والتكرار هنا أضر ببناء القصيدة العام برغم حيوية التجربة الكامنة خلفها، فالشاعر يتوجه إلى الجنوب اللبناني وصموده أمام الغزو الصهيوني وبطولة شعب الجنوب التي فاقت التصورات، ومن أمثلة هذه البطولات ما قامت به فتاة في الخامسة عشر من عمرها - سناء مهيدلة - من تدمير نفسها وخمسين جنديًّا صهيونيًّا، ربما فعلت هذه الفتاة ما عجز عنه حكام العرب قاطبة، لكن هذا شئ والصياغة الفنية شئ آخر.

والشاعر لم يوفق في تكرار (يا) في شعره الغزلي أيضًا الذي لا يحتاج إلى علو النبرة الخطابية:

لَعلكَ يا ... يَا صديقي القديمْ
تركتَ بإحدى الزوايَا...

فالتكرار هنا يصبح عقيمًا مفتعلاً لأنه خال من الغرض؛ لأنه ليس من داع قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من أن تنادي المخاطب بأنه «صديقها القديم»؛ فهي لا تهينه بالنداء ولا تبوح بأكثر مما باحت به في القصيدة المكشوفة! فما الداعي إلى تلكئها[2]؟

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٥٨، ص٦٠، ص٦١، ص٦٦.
(٢) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٩.

وهذا نوع من التكرار البياني الذي يصور حركة ويطلق عليه اسم «التردد»، وقد أجاد «نزار» استخدامه في مواضع أخرى:

يَا .. يَا مُزاحِمَةَ الذئابِ ... أرَى

في ناظريكِ طلائعَ الغزوِ

إن تكرار حرف النداء «يا» هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمَّدها الشاعر فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطة مُهذبًا مجاملاً ولذلك يترفق بها قبل أن يناديها «يا مزاحمة الذئاب» فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متهيبًا مستجمعًا شجاعته»[1].

(هـ) تكرار حروف الجر:

(١) حرف الجر «من»:

لم يستخدمه «نزار» بإسراف، ومن هنا أتى مثمرًا في بناء القصيدة العام:

نَحْنُ جَوَارِي القصرِ يُرسلُونَنَا

مِنْ حُجرةٍ لحُجرةٍ

من قبضةٍ لقبضةٍ

من هَالكٍ لمالكٍ

من وَثَنٍ إلى وَثَنْ

نَرْكُضُ كالكلابِ كُلَّ ليلةٍ

من عَدَنٍ لطنجَةٍ

من طنجَةٍ إلى عَدَنْ[2] ...

وإذا نظرنا إلى «التكرار» داخل بناء القصيدة العام، نجد أن الأبيات في خط شعوري متزايد، وكل مرة تتكرر «من» في الأبيات نشعر بإضافات جديدة ورحبة من حيث الدلالة.

فالشاعر جعل الشعوب العربية كجواري القصر التي تستسلم لما يحدث لها، ومن هنا تلاعب حكامهم بأقدارهم، فجعلوا من الوطن العربي على امتداده سجونًا لتلك الشعوب، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله «من حجرة لحجرة»، ثم سار التكرار بعد ذلك متدرجًا إلى الضيق المصحوب بالضياع؛ فالحجرة تتحول إلى قبضة، وقبضة لسلطان هالك، وعلى رغم هلكه أصبح وثنًا، كل ذلك أدى إلى نتيجة حتمية وهي أن الشعوب العربية تلهث من الضياع إلى الضياع.

(١) نازك الملائكة   قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٨.

(٢) نزار قباني   قصائد مغضوب عليها، ص٩٩.

والتكرار أبرز حجمَ ذلك الضياع وساعد على الحركة المتولدة من الأبيات. والشاعر في موضع آخر يستخدم الحرف نفسه مُكرّرًا، غير أنه لم يوفق؛ إذ علت النبرة الخطابية التي تفقد - عادة - روعة البناء الفنى في القصيدة:

أكتُبُ....

حتّى أُنقذَ العَالمَ من أضراسِ هُولاكُو..

ومن حُكمِ الميليشيَاتِ...

ومن جنُونِ قائدِ العصَابَهْ

أكتُبُ ...

حتّى أُنقذَ النسَاءَ من أقبيةِ الطُغَاةِ

من مدائنِ الأموَاتِ

من تعدّدِ الزوجَاتِ

من تَشَابهِ الأيّامِ، والصقيعِ، والرتَابَهْ

أكتُبُ ...

حتى أنقِذَ الكلمَةَ من محَاكِمِ التفتيشِ

من شمشَمَةِ الكلابْ

من مشانقِ الرقابَهْ(١)

وواضح ما في الأبيات من انفصام؛ فكل سطر غريب عن الذي يليه، والعطف في المقطع الأول - بالواو - جعل النثرية تعلو، ويفقد المقطع شاعريته.

٢- حرف الجر «في»:

يعتبر أقل الحروف تكرارًا في شعر «نزار» السياسي، وعلى رغم قلة استخدامه في التكرار إلاّ أنه أتى نثريًّا في إيقاعه، خالياً تمامًا من أي شاعرية أو جمال:

في أيِّ عَصْرٍ عِشتُمْ؟

في عَصْرِ أيِّ مُلْهَمٍ؟

في عَصْرِ أيِّ سَاحِرٍ؟

نُجيبُهُمْ: في عَصْرِ عبدِالناصِرِ(٢)**..**

وعلى رغم هذه النثرية الفجة، فإن الشاعر استخدم الحرف نفسه في القصيدة نفسها بصورة

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص١٥، ص١٦.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٨٠).

شعرية، وبدلالات أفادت البناء العام، فعندما يوجه الشاعر حديثه إلى عبدالناصر:

فأنتَ في رائحةِ الأرض، وفي تَفَتُّحِ الأزَاهِرْ..

في صَوتِ كُلِّ موجةٍ، وصوتِ كُلِّ طَائِرْ...

في كُتُبِ الأطفَالِ، في الحرُوفِ، في الدفَاتِرْ

في خُضرةِ العيُونِ، وارتعاشة الأساوِرْ

في صدرِ كُلِّ مُؤمنٍ، وَسَيفِ كُلِّ ثَائِرْ(١)

فالتكرار هنا ساهم في إبراز ملامح الصورة الكلية للأبيات والتي تفيد الشمول فهو - أي عبدالناصر - في رائحة الأرض وفي تفتح الزهر وفي صوت الطيور والأمواج وكتب الأطفال والحروف والدفاتر وفي خضرة العيون وفي الأساور وفي صدر المؤمنين وسيوف الثوار.

وهذا الحشد من «التكرار» لم يضر المعنى، بل أفاده؛ ففي كل مرة نشعر أن التكرار أتى بلوحة جديدة، ذات أبعاد مختلفة عن اللوحة السابقة.



(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٢/٣٧٨).

أخطاء اللغة عند «نزار»:

لقد بدأت تشيع منذ سنين في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة، وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتد به. وهذه المدرسة سواء أكانت تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة أم كانت تتعمد - لغرض مُبيَّتْ - أن تنال من قوة اللغة العربية وتهدم أصالتها[1]، فهى لا يشفع لها هذا العبث، وقد تأثر نزار بهذه المدرسة:

ما للدمشقيةِ الكانتْ حبيبتَنَا   لا تذكُرُ الآن طَعْمَ القُبلةِ الأولى[2]

ولنتساءل عن المكسب التعبيري الذي يحققه الشاعر من إدخاله (ال) على الفعل، ثم أن القواعد النحوية ليست إلا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعات، والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لا بد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي، إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بنفسها كأمة أصيلة. وما القواعد النحوية بعد إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة[3]. ومع غيرة «نزار» على العرب والعربية كان لا ينبغي أن يقع في هذه الأخطاء المرفوضة.. ولا أدري كيف سمح «نزار» لنفسه أن يدخل (ال) على المنادى بـ «يا»:

وَيَا الذي أطلقنا من أسرِنَا

وَيَا الذي حَرَّرنَا من خوفِنَا[4]

وهذا الخطر لا يقتصر على «نزار» وحده، وإلا لهان الخطب، لكن الجيل الجديد الذي يحاول دومًا أن يقلد كبار الشعراء. وبذلك يكون لدينا جيل يتشكك في منطقية اللغة وقواعدها مُعتقدًا أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد والتحرر الفكري.. والأشد خطرًا هو أن كثيرًا من الشعراء الجدد يؤمنون بأن التنبيه إلى أغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد، وأتفق مع نازك الملائكة في تناولها هذه القضية، تقول:

«إننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها، ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالًا يهبها حياةً جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها. لا بل إننا نؤمن أعمق الإيمان بالتجديد المبدع، ونعتقد أن

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٩١.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، ص٥١٩.

(٣) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٩٣.

(٤) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٧٢.

هذا التجديد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والأدباء والنقاد المثقفين الموهوبين، غير أن هذا شئ والعبث بالمقاييس شئ آخر. نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو تفعيلة تضغط عليه، وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر، فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره؟!.

إن كل خروج على القواعد المعتبرة يُنقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر»[1].

وعلى ذلك لا نستطيع أن نتساهل في الشطحات اللغوية التي يعتبرها «نزار» تجديدًا، ولننظر إلى شعره الذي أتت فيه هذه الشطحات:

لقد كبرنَا... واكتشفنَا لُعبةَ التزويرْ

فالوطنُ المِنْ أجلِهِ مَاتَ صلاحُ الدينْ

يَأكلُهُ الجَائعُ في سهولة، كعُلبةِ السردين..

والوطنُ المِنْ أجلِهِ قد غَنَّتْ الخيولُ في حطّينْ[2]

فمتى جاز لأي شاعر في أي عصر أن يدخل (ال) على حرف الجر «من»؟! قد نقول إن دخول «ال» على الأفعال والمنادى بـ «يا» قد وردت لهما أمثلة شاذة في اللغة، وهو في ذلك يتبع السماع الشاذ لكن دخول «ال» على حرف الجر «من» لم يرد حتى في السماع الشاذ للغة.

وهنا جمل شعرية مرفوضة من حيث النظم الشعري واللغوي على السواء:

كَيفَ أعَادَتْ لِيَ الحربُ كُلّ ملامحِي وجهِي القديمَة[3]

فعبارة «ملامحي وجهي القديمة» لا يُفْهَمُ معناها، بل لا تؤدي إلى أي معنى يمكن أن نفهمه مهما أوتينا من عبقرية!!.

☆☆☆

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٢٩٦.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٥٧.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٥٠).

معجم ألفاظ نزار:

يُعد «نزار» من الشعراء العرب الذين يملكون ثروة لفظية غزيرة، والثروة اللفظية بهذا المعنى ليست في الواقع إلا جملة رصيد الألفاظ الجارية بين المتكلمين، ومفردات هذه الثروة متداخلة إلى حد بعيد، ولكنها تتضمن اختلافات مهمة ترجع إلى المزاج الفردي والنشأة والحرفة والبيئة[1].

ومن ثم استخدم «نزار» الألفاظ الأعجمية المعرَّبة - على غرار ما فعل شعراء الغزل في العصر العباسي - لتداولها بين الناس.... وكان لزامًا على «نزار» حيث ظهر في معمعة التجديد اللغوي في الشعر العربي الحديث أن يكون ضمن سرب التجديد، وأن يعيد لشعر الغزل لغته الأولى الأموية والعباسية والأندلسية (اللغة الثالثة). وقد كان لثقافات الشاعر المتعددة دور بارز في لغته لا سيما اللغات الأجنبية وخاصة الفرنسية والإنجليزية والإسبانية، أما ما ذكره بعض النقاد من أن التكرار في شعر نزار ناتج عن ضيق مفرداته، واقتصارها على مائتي مفردة فقط[2] فهذا قول مردود؛ فقد حصرنا مفردات الشاعر فكانت ألفاً وخمسمائة وخمسين مفردة لغوية بصرف النظر عن اشتقاقات هذه المفردات فلم تدخل في الحصر، وبذلك يكون نزار من أكثر الشعراء العرب ملكية للفظة واللفظة الشعرية على وجه الخصوص، وقد خصصنا معجمًا لهذه الألفاظ في نهاية هذا الفصل. ونزار يعترف أنه يستخدم ألف لفظة فقط، وهذا مغاير للواقع أيضًا[3]. ويبقى لنزار سبقه إلى التوليد الإبداعي الذي يأتي في صورة نحت من كلمتين في كلمة واحدة مثل «قمعستان، ويهودستان، ونفطستان»[☆] وتكون هذه الألفاظ الثلاثة نزارية؛ إذ لم نعرفها في اللغة أو السماع اليومي من قبل، غير أن النحت في اللغة قديمٌ قِدم اللغة نفسها فقد وُجدتْ قديمًا الألفاظ «حوقل، وبسمل، وحمدل»، والبحث اللغوي استطاع أن يكشف فصلاً من فصول العربية قام على أساس النحت، ولا يمكن تفسيره إلا على ضوئه، فقد وجد اللغويون أن غير الثلاثي من الكلمات يغلب عليه أن يكون مصوغًا من كلمتين أدمجتا بطريقة النحت. فنزار لم يبتدع «النحت»، لكنه جدده؛ ولم يبتكر لغة، ولكنه وظفها وأجاد، وفي الصفحات التالية «معجم لمفرداته» مفهرس حسب الأبجدية.

(١) ستيفن اولمان - دور الكلمة في اللغة - ترجمة دكتور كمال بشر - مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٥م، ص٢٣.

(٢) منير العكش - اسئلة الشعر، ص١٤ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت سنة ١٩٧٩م.

(٣) نزار قباني - ما هو الشعر، ص٩٥.

(☆) «ستان كلمة فارسية بمعنى ارض، وكلمة قمعستان تعني ارض القمع، ويهودستان تعني ارض اليهود ونفطستان تعني ارض النفط، وربما اخذ الشاعر هذا القياس في النحت على اسماء بعض الدول الإسلامية مثل باكستان وتعني ارض الأطهار.

حرف (أ):

أبو تمام / أصابع / الإمام / امرؤو القيس / آذار / الأزهري / أيلول الأعنه / الألواح / أحلاف / الأجانب / إفادة / الأعظمية / أيوب / أريحا / أرطغرول / أعمدة / أغاني / أسبانيا / إستغاثة / إقحوان / أسواق / أراجوز / أمتعة / إسلام / إسوارة / أقدام / الأنصاب / أزقة / إبريق / أنذال / أعصاب / إرهابية / أنا / الأهداب / الأخبار / أبو بكر / أعراب / الأسماء / الأعلام / الإشارة / أذن / الأمير / أمي / أبله / الأستدارة / الأنين / الأوهام / الأمن / الأغنام / أحلام / أصنام / أباطرة / أبو الطيب / أمية / أبو العتاهية / أنثى / الإبط / الاحتراق / أبقار / أساس / أوزان / أضراس / أقبية / أموات / أيام / الاحتراق / امرأة / الأحمر / الأضلع / الألوان / الأناناس / الارتواء / الأنامل / الإحباط / أيقونة / الأشكال / الأرنب / الأصداف / الأرض / الإعصار / الأخضر / الإعدام / أبويه / أجفان / الأسود / أثداء / أغصان / آذان / أفريقيا / أرض / أحزان / الأبيض / الأقلام / الإيمان / الأقوال / أرصدة / إنجاب / أسد / أجراس / أهل / أولاد / أسر / إشاعة / أضغاث / أحرار / إيجار / أظافر / أنيقة / أقداح / الأضاليا / أقلام / إسرائيل / أرحام / أنف / أدب / إحساس / أمان / أزار / أعصاب / أمواس / إثارة / إيقاع / أكتـاف / أغبياء / أفيون / ألمان / الأصيل / أباريق / أعمام / ألغام / أمريكا / إكليل / ألياف / الأردن / الاستفهام / الأقزام.

حرف (ب):

بابل / بلقيس / البئر / البرعم / البكاء / البكارة / البريق / بيروت / بغداد / البرد / باريس / البن / البترول / البلور / البسمة / بحيرة / بائعة / برابرة / بسطاء / البدر / براغ / بولندا / برتقال / باب / بطاقة / البيت / البلابل / بوابة / بطش / بدعة / البنوك / بطة / البذور / البحر / البنون / البرسيم / البعير / البشارة / باحث / بطولة / البرق / البنادق / البنفسج / برية / البضاعة / بلاء / البوليس / برج / البدو / بيادر / بورسعيد / بصمة / البول / بغايا / البرامكة / بني / بلاط / البرميل / البهائم / بقايا / البطيخ / الباصات / البنزين / البنات / بيسان / بركة / البلاغات / بساتين / البقاع / البث / البهلوان / البراءة / البيان / برقوق / بوق / الباطنية / بريد / بورجوازي / براري / البحتري.

حرف (ت):

الترنح / التليفون / التوابل / التواشيح / التعجب / التزام / تشابه / التفتيش / التاريخ

/ التاج / تشرين / التعبير / التبصير / التزوير / التبغ / التوائم / تغلب / التراجع / التجار / التعليم / التخت / التسكع / تراث / التخلف / التوحش / الترمس / تانزانيا / التفاح / تسويق / التتار / تراب / تقرير / التركي / تمثال / تنابل / تافه / تفكير / تسجيل / تل أبيب / تحية / التواب / التوت / تفريخ / التخمين / الترس / التكية / التغير / التطرف / التشطير / التربيع / التخميس / التكرار / التنين / التبن / التقلب / تميم / تونس / تمرة / التمزق / التخويف / التذبذب.

حرف (ث):

الثغر / الثرثرة / الثوب / الثورة / ثعالب / ثلاجة / ثقوب / الثقافة / الثمن / ثأر / الثمار / الثمين / الثيران.

حرف (ج):

الجرح / الجفاف / جعبة / الجورب / الجواهر / الجسم / الجوع / الجلد / الجنس / الجاهلية / الجمهور / جدران / جرائد / جزء / جحيم / الجهاد / جرس / جسر / جهر / جميلة / جميع / الجغرافيا / جسد / جلاد / جزمة / جنين / جريمة / الجيزة / الجراد / جواز / جواري / الجرذان / جنازة / جبناء / جبل / جيل / جمل / جنة / جناب / جامع / جنوز / جذور / جثة / جبة / الجمعة / الجمر / الجن / الجزر / الجولان / جرير / جذاب / جواب / الجواسيس / الجناح / جحا / الجرذ / جارية / الجراثيم / جحافل / الجائز.

حرف (ح):

حزيران / الحرير / الحلمة / الحلوة / الحليب / الحرارة / الحب / الحمرة / الحنين / الحرائق / الخفيف / الحزن / الحقد / الحبر / الحكومة / الحِمَى / حور / الحدود / الحجَّاج / الحرَّاس / الحشر / الحجر / حذف / حديقة / حقيقة / الحيض / الحمل / الحيوان / الحظ / الحلاَّق / حزمة / الحكيم / الحواس / حافي / حطّين / حرية / الحمامة / الحرية / الحائط / الحمامة / الحسام / الحرب / حشيش / حضن / حرير / حنان / حواجز / الحريم / الحبة / حانة / حبوب / حاتم / حاكي / حوذي / حديد / حراب / الحضارة / الحروف / حضرة / حذاء / الحمد / الحر / حشرجة / الحفل / الحساب / الحقول / الحلزون / الحنطة / الحجاب / حلقة / حنجرة / الحامل / الحال / الحدار / حشاشة / الحسناء / حفيدة / الحِنث / حمص / الحلى / الحياة / الحي / الحطب / حَرَمُون (منطقة سورية على الحدود مع إسرائيل).

حرف (خ):

الخصر / الخضر / الخمر / الخيل / الخنجر / الخليلة / الخيال / الخطيرة / الخيانة / الخفى / الخصية / الخطايا / الخبز / الخرافي / الخلخال / الخداع / خيرزان / خالد / خيبر / الخواتم / الخصب / الخوارق / الخلاصة / الخوف / خشب / الخوخ / الخرائط / خيمة / الخوارق / الخيبة / الخديوي / خطبة / خصلة / خربشة / خراب / روف / الخنساء / الخط / خان الخليلي / الخلافة / الخيلاء / خرز / خطوة / الخروج / الخزانة / الخدود (منطقة سورية تقع على الحدود مع إسرائيل).

حرف (د):

دمشق / الدولة / الدم / الدفء / الدخان / الدورق / الدفتر / دجلة / دواة / دبوس / الدروب / الدنيا / دخول / الدوران / ديدان / الديباج / الدمار / الدجاج / الدشداشة / الدمع / الدهشة / ديوان / دواء / دار / دافق / درويش / دكاكين / الدفن / دهاليز / دجال / درهم / الدميمة / الدين / الدمية / الدوار / دائن / الدجى / الدرج / دليل / الدفلى (نوع من الأزهار) / ديالي (محافظة بالعراق).

حرف (ذ):

ذئب / الذهب / الذكرى / الذيل / ذل / الذنوب / الذبح / الذكور / ذروة / الذرات / الذقون.

حرف (ر):

الرَّحَل / رقم / الرحام / رجل / رب / رسول / الروسية / الرعشة / الرسائل / الربيع / رطب / ربيعة / الربع الخالي / الرداء / الرقص / الربو / رغيف / الرحيق / روضة / الرواية / رخيصة / رصيف / الرمي / رأس / الرتابة / الرقابة / الرومان / رقبة / الرحمن / الرومان / رائحة / الرسمي / رماد / رأى / رائع / ركبة / رجعي / الرصاص / ركوة / راية / رحيم / الرياح / رزمة / راشيل / الرمل / الرجيم / رئة / الربابة / رفيع / الرزق / ريش / ربا / الرقة / روما / رعد / رنين / رجوع / الرموش / الرعية / الرقاد / ركاب / رفيق / رمز / الردة / رائع / رتل (مجموعة جنود في صف واحد / ريغان (رئيس أمريكا) / الرصافة (منطقة بالعراق) / الرمادي (محافظة بالعراق).

حرف (ز):

الزوارق / الزنابق / زعيم / الزير / زمر / الزيتون / الزكام / زخّات / الزيت / الزمان /

الزنجبيل / الزهر / الزركشات / زجاج / زلزال / زوجات / الزرقاء / الزنزانة / الزجل / الزغردة / زواريب / الزوال / الزيزفون / زانية / زائر / الزخرف / الزار / زفة / الزور / الزرع / الزاوية / الزفاف / الزرافة / الزاهية / زينب / زرياب / زرويح.

حرف (س):

سامر / السمَوْأل / السكر / سيدتي / السكين / السخونة / السنجاب / السؤال / سبأ / سياط / سماح / السماسرة / السلال / السلاح / سحرية / السلطان / سيف / سري / سنابل / سحابة / ستر / سروج / سوزان / السحل / سيبويه / السجن / السادي / سالف / سطح / ساذج / ساقية / سهل / سقف / سرير / السردين / سفن / سورة / سمك / السخام / سقوط / السهد / السعيد / السنين / ستارة / السكن / سفر / السفهاء / سحبان / سعال / السعير / السويس / سجائر / سجلات / السلم / السلوى / سقم / السرداب / السفارات / السندباد / سجايا / السكون.

حرف (ش):

الشعر / الشال / الشبع / الشهوة / الشتاء / الشفة / الشرر / الشوك / الشحوب / الشجر / الشرفة / الشباك / الشذى / الشوق / الشمع / الشم / الشيطان / الشنق / الشاي / شهاب / الشفاء / شظايا / الشهقة / شراشف / الشراع / شلال / الشهد / الشام / شمشمة / شمال / شاطئ / الشريان / شوارع / شجاع / الشعير / الشرارة / الشطرنج / شباب / شرطي / الشتيمة / شرم الشيخ / شيوعي / الشرف / الشحاذ / شهادة / شلة / شيبان / شكل / الشاقة / الشقراء / شئون / شهوة / الشعارات / شقة / شيخ / شال.

حرف (ص):

الصدر / الصوت / صورة / الصقيع / صادرات / الصداح / الصراف / الصوفي / صيدا / الصرف / صنعاء / الصراع / الصفار / صك / الصبر / الصغير / الصماء / الصراصير / الصلبان / الصحراء / صفار / الصحف / صندوق / صينية / صاحب / صلاح الدين / الصحابة / الصنوبر / صبوة / صفصاف / الصالحية (حي في بغداد) / صحون / الصبابة / الصاحية / الصافية / صنوج / صواب.

حرف (ض):

ضلوع / الضغط / ضيف / الضغينة / الضباب / الضفة / الضحايا / الضجر / الضرس / الضياع / الضوء / الضمة / الضفيرة / الضحك / الضباط / الضيق / الضريح / الضمير / ضفادع.

حرف (ط):

الطيب / الطفل / الطغاة / الطاووس / الطيور / طبلة / الطين / الطروح / الطرب / الطاعون / الطابور / الطبشور / طنجة / الطماطم / طئ / الطويلة / الطريق / الطاهر / طاحونة / الطفيليات / طاولات / الطقوس / الطرية / طوابع / الطرطور / الطحين / طابة / طبعة / طارق / طلاء / طرحة / الطباع / الطوفان / الطوائف / طرطوس (منطقة بسورية) / الطعام / الطيب / الطيلسان.

حرف (ظ):

الظنون / ظهور / الظهر / الظلام / الظليلا / الظلم / ظباء / ظفر.

حرف (ع):

العطر / العقم / العيون / علب / العنقود / العنب / العناكب / العرق / عجاف / العبير / عزوة / العصافير / عاهرة / العشيرة / عجوز / العودة / العطش / العباءة / عرب / العنفوان / عجوة / عثمان / عمر / عمرو / على / العذاب / العسكر / عبرى / علقم / عبارة / العتمة / العالم / عنوان / العبرات / العصماء / العدو / العجل / العنقاء / العظمى / العشق / العصر / العظيمة / العقبة (ميناء بالأردن) / العقيق / عنق / العقال / عكس / العافية / عائلة / عفراء / عشب / العاطل / عيسى / العراقي / العنوان / عنابر / العدالة / عاشوراء / عرائس / عراب / العالي / عقوبة / عضلات / عتيق / العفاف / العُرى / العزف / العواصف / عدن / عميل / عكاظ / عنترة / العذراء / عاصمة / العنتريات.

حرف (غ):

الغروب / الغرور / الغبار / الغضب / غانية / الغرام / الغجرى / غيار / الغزل / الغفلة / الغربة / غناء / الخزل / غريزة / الغياب / الغارق / غزة / الغمام / غرفة / الغدير / غراء / الغفران / الغاب / غلاب / الغزاة / الغلمان / الغسيل / غرناطة / الغيبوبة / الغاني / الغيوم / الغول.

حرف (ف):

الفستان / الفم / الفضة / الفستق / الفرات / الفتنة / الفهد / فلسطين / فرعون / فيتنام / الفؤاد / فراشة / فرس / فيديو / الفاشي / الفقيه / الفنجان / فاطمة / فضائل / الفجر / الفقير / فراش / الفرم / الفكر / الفرار / الفرصة / الفضائح / الفاطميون / فرح /

فأرة / فلاح / فرنسا / فتح / الفردوس / الفطر / الفردان (شارع في بيروت) / الفراعة / الفجيعة / الفرزدق / الفل / فنادق / الفوضى / فرمان / الفصول / الفحم / الفخر / الفيرور / الفصاحات / الفسيفساء / الفدائي.

حرف (ق):

القدس / قيثارة / قابيل / القصد / قاتل / قبلة / القشور / قبضة / قحطان / قريش / قفل / قضبان / قرش / قضاء / قدر / قنيطرة (مدينة سورية) / القراءة / قبلة / القش / القطاة / القادم / القاعة / القنطار / القطار / القهار / قرطاجة / القوس / القطن / القميص / القرميد / القرط / القدم / القصيدة / قطرة / قبائل / قروى / القادسية / القصر / القهر / القائد / القمح / القانون / قمعستان / قرار / قرنفلة / القطعان / قلب / القسوة / القصب / قضية / قاصرات / قلوع / القرطاس / قشرة / قرصان / قصدير / قمر / قضّاب / قهوة / القيامة / القديم / قانع / قبور / قطاع / القرفصاء / قعيد / قامة / قبح / القرود / قدح / القمقم / قيمة / قناديل / القرآن / قيس / قبة / القيء / قرن.

حرف (ك):

كافور / الكراهية / الكمان / الكرز (منطقة بالعراق) / الكتابة / الكلاب / الكثير / كسرى / الكبريت / كاهن / كتف / الكف / كائن / الكحول / كربلاء / كنائس / الكهف / الكذب / الكرامة / الكنغو / الكاكي / كفن / الكنبة / الكرتون / الكرام / كستناء / كسالى / كبار / الكروم / كوكب / الكلام / الكفاءة / الكشكول (زى رجال الدين) / الكوفية / الكربة / كوميديا / الكرباج / الكبرياء / كيمياء / كرسي / الكي / الكون / الكبد / كوب / الكثيف / الكآبة / الكورنيش / الكرخ (منطقة بالعراق).

حرف (ل):

اللصوص / لبنان / الليلك / لحم / اللواط / لوح / لفتة / اللبلاب / الله / اللماعة / اللمس / لعلعة / ليل / لعوب / اللب / لهجة / لقاء / لينين / اللطرون / اللؤلؤ / اللعبة / اللوز / لحظة / اللهب / الليمون / اللحن / اللسان / اللحية / اللهث / اللف / المربربات / اللوز / اللقاح / اللغة.

حرف (م):

محمد / موسى / مسجد / مصحف / مشط / مخبوء / المنصور / مراكب / المد / الموال / مروءة / معاوية / الملبس (نوع من الحلوى) / المشاعل / مساو / الملاح / مجهول / المهرج / المخفر / المأمور / المعلقات / المارد / مريح / المخ / محظية / مرتزقا / المدعى / ملح /

المنى / مستور / المزمار / مسمار / المرابطون / الموحدون / المغول / المناذرة / متاحف / مهنة / المفردات / مطاط / المنية / المجئ / المداد / ملاحم / موجة / الميثاق / ملهم / مصر / مسك / المهدي / المقامات / مسرح / ملكي / معبد / مروحة / ميسون / مقفى / موزون / المهر / المأمون / مدين / المظلات / المرعى / الميزان / المزاد / محنة / مروان / منشار / منازل / مدرسة / مدريد / الميساء / مارية / ملفات / المرتزقة / متعب / المزراب / المايوه / المغزل / المرمر / المشاوير / الموعد / الموقد / مولاتي / الماس / محترق / المن / المنديل / منخور / متخم / محطة / محاضر / مخدات / مناداة / مزاد / مآذن / المخرطشة / المافيا / معجونة / مصلوبة / مختومة / المماليك / الملائكة / متاع / مواطنون / مكاحل / مدبب / المحمل / الموت / مدينة / متوحشة / المطر / المتنبي / ماء / المغنى / مربية / مسلول / المصلحة / المشبوه / المطرود / مشمشة / المنفى / مقاول / مخرج / المليشيات / المشانق / محاكم / المرآة / المعاصرة / مربعات / المحار / المغامرة / مريم / مجنون / مقاهى / الملايين / المقصلة / الموسيقى / ملهى / مخبر / مفترس / المحيط / مرسوم / مسبحه / ممنوع / مقلة / المغرب / المغلوب / الموقع / المحفوظ / المعطل / مُستنقع / المنْكس / مشرشون / الملاليم / المشرق / مسمار / مستبد / المسيح / الممسوخ / معاجم / مرايل / معركة / مازن / مهرجان / المباحث / مشجع / مركز / الماشية / مكة / المرقطة / المؤبد / المنوى.

حرف (ن):

النهد / النغمة / النجوم / النار / النساء / النيل / النهر / النفط / النهار / النارنج / النفع / النسور / النضال / النكات / النماء / نجد / النجّار / النقاب / التزيف / النص / النعناع / النقوش / النبيذ / النسيان / نبذة / نسخة / نوافذ / نازع / النباح / النظام / النحو / النبي / النشور / النمل / النوارس / نكهة / النعاس / نشارة / النصر / النقاء / تعال / النقود / النمسا / نوّار / النرجس / نهاية / الناي / نزار / النفاق / الندى / النبات / نفيسة / النسل / نصف / نبرات / النكسة / نيسيان / نادرة / النور / نخب / النوق / الناطق / النحور / النشاف / الناصرة (مدينة بفلسطين) / النوى / النواقيس / النوافير / النحاس / النشيد / النوم / النداء / نعجة / نينوى (محافظة بالعراق) / النبطية (منطقة بفلسطين المحتلة).

حرف (هـ):

الهوى / الهيام / الهدايا / هولاكو / هزيمة / هبوب / هروب / هند / الهاوية / الهلال /

الهتيكة / الهبوط / الهجاء / الهراء / هانوى / الهواء / الهمرة / الهرم / هزال / الهوان / هجين / الهذيان / الهرج / الهودج / الهديل / هضاب / الهجع.

حرف (و):

الورد / الوهم / الوشاية / الوعد / الوقار / وحدي / الوطن / الوراثة / الولاء / وصلات / وائل / وحش / وثن / الوصية / وكالات / وضح / الوجوم / وهران / الوشم / وحول / الوحدة / الوجع / وسادة / وظائف / الويسكي / الوقت / الولى / الوادي / الوقود / الوراء / الوفاء / الوليد / وجدان / ورق.

حرف (ى):

الياسمين / اليدين / ياقوت / اليخت / يافا / يسوع / الياروان / يمين / اليرموك اليتامى / اليانسون / اليأس / اليقين / يمامة / الينبوع / اليهود.



حول المعجم الشعري:

وبالنظر إلى مفردات المعجم الشعري لنزار نجده ينقسم إلى قسمين: غزلي، وسياسي، فعندما نجد: النهد، الحلمة، الثغر، الجسد، الساق، العينين، الشعر، الهوى، الهديل، الياسمين، النبيذ، الغصون، الويسكي، نعرف أننا أمام شاعر غزلي، وليس شاعر للمرأة، بل هو شاعر الرجل بكل ما فيه من شهوة وعاطفة وتذوق للجمال واهتزاز للذكريات[1]. وفي المقابل عندما نجد النبي - صلى الله عليه وسلم - أبو بكر، عثمان، عمر، علي، خالد بن الوليد، معاوية، أبو عبيدة بن الجراح، صلاح الدين الأيوبي، نتيقن أننا أمام شاعر ضارب بفكره وعاطفته في جذور المجد العربي في عنفوانه لا سيما إذا ذكر مع هذه الأسماء: السيوف والرماح والخيول. والشاعر يستخدم ألفاظًا سياسية معاصرة مثل عبد الناصر، إسرائيل، الياوران، الضفة، غزة، الجليل، سيناء، الأرض المحتلة، حيفا، يافا، عكا، تل أبيب، وقد تكررت هذه الألفاظ بكثرة في شعره، مما يؤكد أننا أمام شاعر سياسي عملاق.

لكن نزارًا لم يكن يعاني انفصامًا بين هذين الطرفين المتباعدين، بل وظف الألفاظ الغزلية توظيفًا سياسيًّا فريداً، فهو يقول عن دمشق:

فرشتُ فوقَ ثراكِ الطاهرِ الهُدبَا ... فَيَا دمشـقُ لمـاذَا نبـدأ العتبَـا

حبيبتي أنتِ.. فاستلقِي كأغنية ... على ذراعي، ولا تستوضحِي السبَبَا

أنتِ النساء جميعاً.. ما من امرأةٍ ... أحببتُ بعدك، إلاّ خلتها كذبَا[2]

فهو يناجى محبوبة من طراز خاص، يخاطبها بلغة غزلة رقيقة تفوق التغزل بأنثى، ولو بدَّلنا كلمة «دمشق» باسم امرأة لقلنا إن الأبيات من الغزل الصافي، أي أن لغة نزار الغزلة الرقيقة هي نفسها اللغة التي استخدمها في شعره السياسي.

ويقول عن القدس بعد دخول الصهاينة لها وسط الصمت العربي:

وَخلّفُوا القُدسَ فَوقَ الوحلِ عاريةً ... تُبيـحُ عزةَ نـهـديهَا لـمَنْ رغبَا[3]

وتكون الألفاظ ذات عاطفة قوية عندما يرثى الشاعرُ جمالَ عبدالناصر بعد موته:

تُعاودَنِـي ذكـراكَ كـل عشـية ... ويورقُ فكري .. حين فيك أفكرُ

وتأبى جراحي أن تضمّ شفاهها ... كأن جراح الحب لا تتخثـر

---

(١) محيي الدين صبحي - نزار قباني شاعرًا وإنسانًا، ص١١.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣٨٤/٣).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣٨٦/٣).

أحبك لا تفسير عندي لصبوتي   أفسِّرُ ماذا؟ والهوى لا يُفَسَّرُ[1]

فنحن أمام قطعة شعرية هامسة رقيقة حلوة اللفظ عذبة الرنين، فلولا عِلْمَنَا أنها قيلت في «جمال عبدالناصر» وأتت هذه القطعة منفصلة عن بقية القصيدة - لقلنا إنها قطعة غزلية ذات مستوى رفيع؛ لذلك نقول إن نزارًا مدرسة وحده، نسيج وحده يتدفق مترعا بالخصب متغنيًا بالجمال يعرف اختيار ألفاظه وتطويع تلك الألفاظ لغرضه الشعري فهو يمتلك ناصية لغته بعناية واقتدار، إن شاء وظفها في الغزل، وإن شاء وظفها في الشعر السياسي.



(١) المصدر نفسه، (٣/٣٨٦).

الفصل الثاني

الرمز والصورة الشعرية في شعر نزار

- أولاً: الرمز.
- تأثر الأدب العربي بالرمزية.
- الرمز ودلالاته في شعر نزار السياسي.
- توظيف الرمز التراثي في شعر نزار السياسي.

١- الرمز التراثي الديني. ٢- الرمز التاريخي.

٣- الرمز الأدبي. ٤- توظيف المقدمة الموروثة.

- ثانياً: الصورة الشعرية.

أولاً: الرمز:

نشأ الرمز في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لظروف سياسية واجتماعية وأدبية.

والرمز حركة أدبية تميزت في فرنسا وكانت في أصلها ثورة على الطبيعة البالغة العناية في الجمود على البرناسية المفرطة في الوضوح(١).

وقد ظهرت الرمزية في الوقت الذي ظهر فيه مذهب «البرناسيين» ومذهب «الفن للفن» وكان ظهور هذه المذاهب الثلاثة كرد فعل للرومانسية التي أسرفت في استخدام الأدب وبخاصة الشعر كوسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية والعواطف الخاصة(٢). وقد سبقت الآداب الشمالية الأدب الفرنسي إلى بعض ملامح الرمزية؛ لأن هذه الآداب تنزع بحكم بيئتها إلى الإبهام والغموض، ويبدو ذلك بوجه خاص في أدب «جيته» الألماني (١٧٤٩-١٨٣٢م)، وقد سبقت أمريكا أيضًا فرنسا إلى الرمزية على يد أديبها القصصي الشاعر «آدجار آلان بو» (١٨٠٩-١٨٤٩م) وكان أثر هذا الأديب الأمريكي في الرمزية الفرنسية أثرًا مباشرًا وقويًا(٣).

---

(١) د. درويش الجندي - الرمزية في الأدب العربي ص٧٠ - مكتبة نهضة مصر، سنة ١٩٥٨م.

(٢) د. محمد مندور - في الأدب والنقد ص١٢٧ - دار نهضة مصر - القاهرة.

(٣) د. درويش الجندي - الرمزية في الأدب العربي ص٩٥.

غير أن الفضل يعود «لبودلير» (١٨٢١-١٨٦٧) الذي قدم أدبه إلى القارئ الفرنسي حين ترجمه إلى الفرنسية سنة ١٨٤٨م[١]، مما أدى إلى ذيوع تأثيره على نطاق واسع وبخاصة في جمهرة الشعراء الناشئين ويعتبر عام ١٨٨٥م مركز الثقل بالنسبة للكيان الرمزي فقد كانت بداية لمرحلة أكثر عمقًا وشمولاً أخذت الصبغة الرمزية فيها تغلب نتاج الكثيرين من الشبان الذين كان لهم فضل التقنين للحركة[٢].

تأثر الأدب العربي بالرمزية:

لقد أخذت الرمزية الغربية - هي وسائر المذاهب الغربية الأخرى - تغزو الأدب العربي في العصر الحديث، وذلك لاتصال العرب بالثقافة الغربية وبالعالم الغربي بالوسائل المختلفة. وأخذت الرمزية تتعصب لنفسها وبخاصة في مجال الشعر الغنائي في لبنان[٣].

وتتلخص وسائل نقل الرمزية في تلاقي الثقافات الأوروبية بالعربية لاسيما بعد الاحتلال والإرساليات التبشيرية والاستشراق والهجرة إلى الأمريكتين والبعوث العلمية والترجمة.

والنزعة الرمزية «قد غزت الشعر المعاصر في لبنان ومصر بوجه خاص. ولبنان بوجه أخص قد احتضنت هذا الأدب الرمزي لغلبة الثقافة الفرنسية على أهلها وتغلغل الذوق الأجنبي فيهم[٤].

غير أن هناك عوامل نفسية محلية هيأت نفوس بعض الأدباء لتقليد هذا المذهب الأوروبي، ويأتي على رأس هذه العوامل البطش والاستبداد اللذان تسلطا على ظهر هذه الأمة زمنًا طويلاً، سواء أكان من الأتراك أو الاستعمار الأوروبي الخبيث وكلاهما ضغط على النفوس ضغطًا عنيفًا.

ومن الطبيعي أن لا ينجح الرمز الأوروبي في الأدب العربي نجاحه في أدب أوروبا، لأنها أرضه الطبيعية التي ترعرع فيها، ولذلك فإن الشعراء العرب الذين حاولوا استخدام الرموز الأوروبية ومبادئها في شعرهم الرمزي فإن هذا الشعر لم ينجح نجاحًا كبيرًا ولم يتسع مدى رواجه في الأدب العربي بوجه عام.

وبذلك أصبح الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر غير أن الاستخدام الرمزي أيضا له مخاطره، إذ غالى بعض شعراء العربية في استخدامه فوصلت القصيدة إلى لغز محير يستعصى على المتخصصين فهمه وتحليله[٥].

(١) د. محمد فتوح احمد - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص٥٥.

(٢) د. محمد فتوح احمد - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٧١.

(٣) د. درويش الجندي - الرمز في الأدب العربي، ص١٣٣.

(٤) المصدر نفسه ص١٣٥.

(٥) انظر في ذلك على سبيل المثال «ديوان» ادونيس المفرد في صيغة الجمع.

والشعر الحديث يعتمد على الرموز في الأداء ويباهي بها وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء. إنه روح اللغة الناطقة بما يعجز عنه لسانه ولكن الرمز غير اللغز فاللغز لا يفهم ولا يوحى، أما الرمز فإنك تفهم من إيحاءاته أضعاف ما تفهم من كلمته... شرط أن يقف المومئ حيث تراه في النور لا في الظلام وهل يتستر في الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجاراة الأقران[1].

فالشعر الرمزي الجيد هو الذي تتكون فيه روابط بين الرموز والمرموز إليه أو بالأحرى تكون للرمز شحنته الدلالية التي لا تستعصى على القارئ ويكون غموضه جزئيًا وليس كُليًا، فقد اشترط الرمزيون في الشعر الجيد.. أن يترك في نفس القارئ شعورًا بعدم الاكتفاء ولا يقف منه القارئ إلا على الظل وحده، وكان من الأهداف الرفيعة للشعر الرمزي الإيحاء الذي يشع من الغموض وعدم الإفصاح فليس الغرض من الشعر كما يرى «فيرلين» الفكرة الواضحة والشعور المنضبط فمن الجميل في الشعر أن يلبس ثوبًا من الغموض[2].



---

(١) د. جورج صيدح - ادبنا وادباؤنا في المهاجر الأمريكية ص١٢٨ - مطبعة الرسالة، ١٩٥٦م.

(٢) Pitite Hisloige Des Grandes, P. 25

نقلاً عن الرمزية في الأدب العربي للدكتور درويش الجندي.

الرمز ودلالته في شعر «نزار» السياسي:

تعتبر الرمزية استنباط ما وراء الحس من المحسوس وأن عالم ما وراء الحس هو العالم الحقيقي وإليه ترمز صورة العالم الحسي لما بين العالمين من العلاقات.

فالرمز الشعري يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي بعيد عن التحديد الصارم(1).

غير أنه توجد خطوط دقيقة بين الرمز والصورة فالفرق بينهما ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنى لا يقع تحت الحواس ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء سمة الرمز الجوهرية والذي يعطيها معناها الرمزي، ومن ثم إن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معًا.. أضف إلى ذلك أن كلاً من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه بين الصورة وما تمثله والرمز وما يوحى به بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها.. طبيعة متقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه وبين الشئ المادي إلا بالنتائج(2).

ومن ذلك يتضح أن الرمز الشعري يختلف عن الصورة الشعرية والرمز اللغوي المتمثل في الألفاظ اللغوية وقد امتاح «نزار» رموزه من التراث.



---

(1) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية، ص113.

(2) انطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث ص9، دار الكتاب، بيروت سنة 1949م.

توظيف الرمز التراثي في شعره السياسي:

لعلنا نستطيع القول بأن ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية قد شاعت بكثرة بعد هزيمة ١٩٦٧م المنكَرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا(☆).

فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت به نكبة ١٩٤٨م ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية يحاول أن يتكئ عليها علّها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي أو تمنحه على الأقل بعض العزاء والسلوى[1].

ويعتبر «نزار قباني» من الشعراء الذين ولوا وجوههم شطر التراث لرفضهم الواقع العربي المتردى تارة واستنهاضهم الهمم تارات أخرى. وقد تنوعت المصادر التراثية التي طرقها نزار، ويعد الموروث الديني والتاريخي والأدبي، أهم ما عول عليه وأبرز ما امتاح منه.

١- الرمز التراثي الديني:

يعد الموروث الديني من أكثر المصادر التراثية ذيوعًا.. لما يمثله الدين من قداسة في نفوس الناس عامة في كل العصور ولدى كل الأمم؛ حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورًا أدبية.

والأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني. ومن الشعراء الأوروبيين الكبار الذين استلهموا المصادر الإسلامية في أعمالهم الأدبية الشاعر الإيطالي الكبير «دانته» في ملحمته الشهيرة «الكوميديا الإلهية» حيث استلهم فيها حديث المعراج النبوي وغيره من المصادر الإسلامية والعربية[2]، وكذلك الشاعر الفرنسي «فيكتور هيجو» الذي قرأ القرآن واستمد منه

(☆) انظر في ذلك الدواوين التي صدرت بعد الهزيمة مباشرة مثل:
- ممدوح عدوان - ديوان الظل الأخضر - منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٧م.
- محمد أحمد العزب - ديوان مسافر في التاريخ - منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٨م.
- عبدالوهاب البياتي - ديوان الموت في الحياة - دار الأدب - بيروت ١٩٦٨م.
- أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - دار الأدب - بيروت ١٩٦٩م.
- محمود درويش - يوميات جرح فلسطيني - دار العودة - بيروت ١٩٦٩م.
- محمد الفيتوري - ديوان معزوفة لدرويش - متجول دار العودة - بيروت ١٩٧٠م.
- عبدالرحيم عمرو - ديوان من قبل ومن بعد - مكتبة عمان - الأردن ١٩٧٠م.
- نبيل ياسين - ديوان البكاء على مسلة الأحزان - بغداد ١٩٧٠م.
- معين بسيسو - ديوان القتلى والمقاتلون والسكارى - دار العودة - بيروت ١٩٧٠م.

(١) د. علي عشري زايد - استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص٨٠.

(٢) د. محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن، ص٥٠ وما بعدها.

الكثير من الموضوعات فلم يكن غريبًا إذن أن يكون الموروث الديني مصدرًا أساسيًّا من المصادر التي عكف عليها «نزار» واستمد منها شخصيات تراثية عَبَّر من خلالها عن تجاربه الشعرية.

ويمكن أن نصنف التراث الديني في شعر «نزار» إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

(ا) شخصيات الأنبياء والرسل.

(ب) الشخصيات المنبوذة.

(ج) الاقتباس ومحاكاة التراث.

(ا) شخصيات الأنبياء والرسل:

تعتبر شخصيات الأنبياء والرسل - عليهم السلام - من أكثر شخصيات التراث الديني شيُوعًا، ولا غرو في ذلك، فقد أحس الشعراء من قديم الزمان بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء. فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية. بيد أن كلًّا منهما تحمَّل العنت والعذاب في سبيل رسالته ويعيش غريبًا في قومه مُحارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم[1].

وقد تناول «نزار» أربعة منهم هم محمد وعيسى وموسى وأيوب عليهم الصلاة والسلام.

(١) الرمز التراثي لشخصية محمد – صلى الله عليه وسلم:

لقد كانت شخصية محمد - عليه الصلاة والسلام - هي أكثر شخصيات الرسل شيوعًا في مرحلة التعبير عن الموروث ولكنها في المرحلة الثانية مرحلة التعبير بالموروث تخلت من تلك المكانة من حيث شيوع استخدامها لشخصية المسيح - عليه السلام - وقد أخذت شخصية محمد - عليه الصلاة والسلام - دلالات متنوعة ومختلفة. وأكثر هذه الدلالات شيوعًا استخدامها رمزًا شاملاً للإنسان العربي، متداخلة ومتشابكة مع شخصيات أخرى سواء كانت تاريخية أو دينية مُبَيِّنَةً وجهيهِ سواء في انتصاره أو في عذابه.

ويظهر ذلك جليًا في قصيدة «القدس» فتأتي شخصية الرسول - عليه الصلاة والسلام - متعانقة مع شخصية المسيح - عليه السلام - لإبراز اللوحة التراثية.

والشاعر لا يلجأ إلى حلول الماضي في الحاضر، لكنه يأتي باللوحة التراثية لإبراز قداسة المدينة، ثم يأتي باللوحة المعاصرة لتوضيح ما آلت إليه تحت وطأة الاحتلال الصهيوني فهو يصرح بكلا الطرفين ولا يخلطه بالآخر ولا يسقط عليه أيًا من ملامح الآخر وسماته فهو يقول عن الطرف الأول، مصورًا قداسة المدينة في نفوس المسلمين والنصارى على السواء فهي أرض الرسالات السماوية وموطن المسيح - عليه السلام - وأمه العذراء، وكذلك هي الموضع الذي أُسري

(١) د. علي عشري زايد استخدام الشخصية التراثية، ص٨٧.

بمحمد - عليه الصلاة والسلام - من مكة إليه ليلة الإسراء والمعراج ثم عرج منه إلى السموات العُلى.

سَألتُ من محمدٍ، فيكِ وعن يسوعْ
يَا قُدْسُ يا مدينةَ تفوحُ أنبيَاء
يَا أقصرَ الدروبِ بينَ الأرضِ والسماء
يَا قُدْسُ يَا منارةَ الشرائعْ[1].

ويأتي الشاعر بالطرف المعاصر مصورًا ما آلت إليه تلك البقاع المقدسة - تحت دنس الاحتلال الصهيوني - من فقد هويتها الدينية والقومية معًا.

يَا طفلةً جميلةً مَحْرُوقَةَ الأصابعْ
حزينةٌ حجارةُ الشوارعْ
حزينةٌ مآذنُ الجوامِعْ
يَا قُدْسُ .. يَا مدينةً تلتفُّ بالسوادْ
يَا قُدْسُ .. يَا مدينةَ الأحْزَانْ
يَا دَمْعَةً كَبيرةً تَجُولُ في الأَجْفَانْ
مَنْ يُوقِفُ العدوانْ؟
عَليكِ، يَا لُؤلُؤةَ الأدْيَانْ[2]

وحيث أن الطرف المعاصر أتى منسلخًا عن اللوحة الأولى - التراثية - التي رسمها الشـاعـر فقـد أدى ذلك إلى ظهور المفارقة القوية والهوة الشاسعة بين اللوحتين وأبرز على وجه اليقين ما تعانيه المدينة من ويلات الغزاة

غير أننا لو نظرنا نظرة دقيقة يمكن أن نستنتج خيوطًا رفيعة بين الطرفين - التراثي والمعاصر - عن طريق الإيحاء العكسي لصفات المدينة كما يلي:

الطرف التراثي	الطرف المعاصر
(١) مدينة تفوح أنبياء	مدينة محطمة المآذن
(٢) منارة للشرائع	مدينة تلتف بالسواد
(٣) أقصر الدروب بين الأرض والسماء	مصـدر الأحـــزان

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦١).
(٢) المصدر نفسه، (٣/١٦٣).

وإذا كان الطرف التراثي قد أتى وكأنه شمس الظهيرة وعلى نقيضه أتى الطرف المعاصر كالليل السرمد فإن المقابلة بينهما تُظهر الفوارق الحادة والتباين الواضح بين الطرفين.

وتأخذ شخصية «محمد» - عليه الصلاة والسلام - ملمحًا آخر في شعر «نزار»، فهو وإن لم يصرح بها مباشرة، إلا أنه أوجدها بإشعاعاتها المقدسة رمزًا للإنسان العربي المغلوب على أمره في الأرض المحتلة، وهو من خلال هذا التوظيف يُبرز المفارقة بين مبادئ السيادة والشرف والحرية التي أرساها صاحب الرسالة - محمد صلى الله عليه وسلم - في نفوس تابعيه الأوائل وبين تابعيه المعاصرين الذين تخلّوا عن هذه المبادئ تحت أقدام أعدائنا فقد ودعت هذه المبادئ السامية في صمت مهين:

سَرَقُوا منّا الزمانَ العربيّ

سَرَقُوا فاطمةَ الزهراءَ من بيتِ النبيّ

بَاعُوا النسخةَ الأولى من القُرآنِ

كَشَفُوا في أُحدٍ ظهرَ رسولِ الله[1]

ولعلنا نلمح السرقة التي أتى بها الشاعر مرتين رمزًا لممارسات الصهاينة، ثم أتى «بالبيع والكشف» وهما رمزان للممارسات الرجعية لدى الحكام العرب ومن هذا وذاك يمكن رد الإشارات التراثية إلى معادلها المعاصر كما يلي:

الطرف التراثي	الطرف المعاصر
(١) بيت النبي	حـــدود الأمـــة العربيـــة
(٢) فاطمة الزهراء	فلسطـــــين المحتـلـــــة
(٣) أحد	الهــزائــم العربية المتكررة
(٤) بيع النسخة الأولى من القرآن	التنازل عن جوهر العقيدة
(٥) كشف ظهر رسول الله	التخلي عن الجهاد المقدس

وإذا كان من البدهي أن السارق يستحق العقاب وصاحب الشئ المسروق لابد أن يثأر لما سُرق منه وأن يعيد ذلك المسروق عنوة وبالقوة فوق بحر من الدم وتحت أفق مُشْتَعِلٍ بالنـار، لا سيما إذا كان المسروق هو فلسطين المحتلة «التي تحتل صدارة القداسة في نفوس الجميع وقد ألبسها الشاعر ذلك عندما رمز إليها - بفاطمة الزهراء» - التي كانت تتمتع بمكانة قصوى في نفس أبيها - محمد صلى الله عليه وسلم - فهي الوحيدة في ذريته التي عاشت معه بقية

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٨٧).

حياته ولم تمت إلا بعده، وهي التي أنجبت دون سائر ذريته - صلى الله عليه وسلم - وما دامت هي تحتل تلك المكانة في نفس أبيها فبالأحرى أن تنتقل هذه المكانة السامية لدى جميع تابعيه في شتى البقاع ومختلف العصور؛ لذلك فإن توظيف هذا الرمز بهذه الطريقة - وجعل عملية السرقة تتم من عقر دار النبي (الأمة العربية) - فإن ذلك يوضح ما نحن فيه من خيبة وعار؛ لأن الأمة - أي أمة - عندما تفرط في مقدساتها فلا وجود لها.

ويستخدم الشاعر شخصية الرسول - عليه الصلاة والسلام - في صورة الإنسان العربي المُنْتَظَرْ الذي يخلص الأمة من آلامها وهوانها، وثمة رابط قوى بين المخلص التراثي الأول - محمد صلى الله عليه وسلم - الذي خلَّص الأمة من غياهب الجاهلية الأولى وبين المخلص المنتظر الذي يُرجى على يديه تحرير التراب العربي من دنس الصهاينة.

رِجَالُنَا يَأْتُونَ دونَ موعدٍ

فِي غَضَبِ الرّعد، وزخّات المَطَرْ

يَأْتُونَ فِي عَبَاءةِ الرسُولِ أو سَيْفِ عُمَر[1]

والراجح عندي أن الشاعر ما أراد بعباءة الرسول إلا الإشارة غير الصريحة للفداء في «كربلاء»، فقد ذهب الحسين بن علي - رضي الله عنهما - إلى كربلاء متشحًا بعباءة جده - رسول الله صلى الله عليه وسلم - مُقْدِمًا على معركة يعلم سلفًا أن رأسه مقطوع فيها لا محالة؛ لكن ذلك أهون عليه من العيش في ظل استبداد يزيد بن معاوية[2].

والمدلول المعاصر لهذا الرمز التراثي يكمن في الفدائيين العرب الذين يقومون بأعمال انتحارية وفدائية ضد قوى الاحتلال، يضحُّون بأرواحهم عن طيب خاطر وذلك أهون عليهم من العيش تحت سطوة الصهاينة.

أما سيف عمر فله دلالات تراثية عدة منها الشموخ والانتصار والفتح، فتحت ضربات ذلك السيف سقطت أكبر إمبراطوريتين في ذلك الزمان (الفرس والروم) وكانت ضمن الأخيرة فلسطين التي أعادها عمر إلى حضن العروبة والإسلام. والصورة المعاصرة المقابلة لهذه الدلالات هي أولئك الأبطال القادة والجنود البواسل الميامين الذين تفتح على يديهم «فلسطين» مرة أخرى.

ويستخدم الشاعر شخصية الرسول - صلى الله عليه وسلم - كدلالة الثورة على الظلم وحمل

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٧٩).

(٢) انظر . ابناء الرسول في كربلاء بقلم خالد محمد خالد - دار الاعتصام، ص١٠ وما بعدها.

لواء النضال في سبيل الحق فهي صحوة معاصرة تمتد جذورها إلى الصحوة التراثية الأولى والتي قادها محمد - عليه الصلاة والسلام - ضد الوثنية والضلال.

مشرّشونَ نحنُ في وجدانهَا
بَاقُون في نبيهَا الكريمِ في قُرآنِها
وفي الوَصَايَا العشرِ[1]..

ومن ثَمّ تتلاقى الصحوة التراثية مع الصحوة المعاصرة ويجمعهما التمسك بالأرض والعقيدة معًا.

ويستغل الشاعر بعض مواقف الرسول - صلى الله عليه وسلم - البطولية ويُلبسها لأطراف معاصرة، فعندما أعلنت «منظمة التحرير الفلسطينية» بدء الكفاح المسلح لاستعادة الأرض المغتصبة، ألبسها الشاعر سمات الرسول - عليه الصلاة والسلام - فاتح مكة ومطهرها من رجس الوثنية والضلال وما مكة هنا إلا رمز للوطن العربي بأكمله المتقاعس عن تحرير الأرض.

يَا (فتحُ) نَحْنُ مَكةُ
ننتظرُ الرسولاَ[2]..

وحيث أن مكة كانت تحتاج للتطهير والخلود عن طريق الفتح على يد الرسول - صلى الله عليه وسلم - فإن الوطن العربي ينتظر مخلِّصًا له من ظلمات الفرقة والتخاذل يراه الشاعر في «منظمة التحرير الفلسطينية»، وهناك روابط عدة بين الفتح الأول لمكة والفتح المعاصر الذي يريده الشاعر.

مكة قبل الفتح	الوطن العربي المعاصر
(١) قبائل متفرقة	- دويـــــلات متفـــرقـــــة
(٢) عبادة الأوثان وانتشار الفواحش	- ضياع أجزاء من تراب الوطن

وبالرغم من وضع مكة المهين قبل الفتح إلا أنها أصبحت بعد الفتح مباشرة الشرارة التي انطلق منها الإسلام إلى ربوع الجزيرة العربية فهي المكان الذي خرجت منه الجيوش مباشرة لثقيف وهوازن وبقية قبائل العرب التي دخلت في دين الله أفواجًا وغدت منارة يحج إليها المسلمون كل عام، ومن ذلك يتضح لنا قيمة الفتح المعاصر (للوطن العربي) الذي ينشده الشاعر ويلح عليه فهو يحمل في طياته القوة المسيطرة والعزة المتزايدة.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت، سنة ١٩٨٣م، (١٦٨/٣).
(٢) المصدر السابق، (١٤٤/٣).

(٢) الرمز التراثي لشخصية موسى - عليه السلام :

تعتبر شخصية موسى - عليه السلام - أقل شيوعًا من شخصيتي محمد وعيسى - عليهما السلام - وأكثر دلالاتها ذيوعًا استخدامها رمزًا للشعب اليهودي المعتدى وهو تأويل خاطئ لشخصية موسى - عليه السلام - ينزلق إليه شاعرنا، فموسى واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة وتحمّلوا في سبيل دعوتهم الكثير من العنت والتضحيات وقد لقى من عنت اليهود أنفسهم الكثير.

والقيم التي جاء بها موسى تتنافى كلية مع ما تمثله الصهيونية المعاصرة من عدوان وشر ومن ثَمّ فإن استخدامها، مقابلاً تصويريًا لهذه القوى الصهيونية المعتدية منزلق فنى يقع فيه الشاعر[1] والشاعر يصور تقليم الفدائيين العرب لأظافر القوة الصهيونية الغاصبة وشلهم لكل طاقاتها وقدراتها مستخدمًا شخصية موسى - عليه السلام - رمزًا لهذه القوى.

لأنَّ مُوسى قُطِعَتْ يَدَاهْ
وَلَمْ يَعُدْ يتقنُ فَنَّ السِّحرْ
لأنَّ موسى كُسِرَتْ عَصَاهْ
وَلَمْ يَعُدْ بوسعهِ شَقُّ مياه البحرْ
فَسوفَ تهلكُونَ عن آخرِكُمْ
فَوْقَ صَحَارِى مِصرْ[٢].

لكن الشاعر لا يلبث أن يجعل من شخص موسى - عليه السلام - رمزًا للهداية والرشاد ونقيضًا للشعب اليهودي في ذات الوقت - استخدام حقيقي للتراث - مُبينًا محنته من قومه ويستوحى الشاعر في ذلك عصيان بنى إسرائيل لموسى - عليه السلام - فعندما صعد إلى جبل الطور ليتلقى الألواح من ربه عاد ليجدهم يعبدون عجلاً ذا خوار بعد أن أضلهم السامريُّ[٣].

فقد عانى موسى - عليه السلام - أشد المعاناة من قومه فكيف يكفرون بعدما رأوا البحر ينشّق وهم يعبرون وفرعون وجنوده في اليم غرقى، ثم أنزل الله عليهم المن والسلوى وأمر موسى بضرب الحجر كي تخرج منه اثنتا عشرة عينًا وبعد كل هذه المعجزات يعود ليجدهم يعبدون العجل من دون الله؟.

---

(١) استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه - كلية دار العلوم - على عشري زايد - سنة ١٩٧٤م، ص٨٧.

(٢) الاعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (٣/١٧٠).

(٣) في موقف اليهود مع موسى انظر القرآن الكريم سورة البقرة الأيات ٥١، ٦٣، ٦٤، ٩٣، وكذلك سورة طه الآيتان ٦٠، ٨٠، وسورة النمل آية ١٠، والقصص آية ١١، والشعراء آية ٦٣.

يسقط الشاعر هذه المحنة التراثية القاسية التي عانى منها موسى - عليه السلام - على شخصية معاصرة «جمال عبدالناصر» فقد رفعه الشاعر إلى مرتبة الأنبياء وشبهه بموسى - عليه السلام.

تَرَكْناكَ في شَمْسِ سيناءَ وَحْدَكْ
تُكَلِّمُ ربَّكَ في الطورِ وَحْدَكْ
وَتَعْرَى ... وتشقَى ... وتعطشُ وَحدكْ
وَنَحْنُ هُنَا نجلسُ القرفصَاءْ
نبيعُ الشعَارَاتِ للأغبياءْ
وَنحشُوا الجماهيرَ تبنًا وقشًا
ونترُكُهمْ يعلكُونَ الهَواءْ[1]

والشاعر يتحدث عن محنة «عبدالناصر» مع العرب الذين تخلوا عنه؛ فهم بمنزلة اليهود الذين تخلوا عن موسى - عليه السلام - ويمكن رد الإشارات التراثية إلى مدلولها المعاصر كما يلي:

الطرف التراثي	الطرف المعاصر
- موسى عليه السلام	- جمال عبدالناصر
- اليهود من أتباع موسى	- الأمة العربية
- يكلم ربه في سيناء وحده	- يحارب في سيناء وحده

غير أن الشاعر لا يشير إلى موسى - عليه السلام - تصريحًا وهو لا يذكره باسمه؛ بل يلمح إليه ضمنا حين يذكر «موقف التكليم» في سيناء والذي اختص به موسى - عليه السلام - والشاعر لا ينمنم حواشي الرقعة التراثية ولا يتعقب خيوطها وألوانها بل يقنع بالإيماء منها إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة؛ فمن يكلم الرب لخير شعبه وأمته هو الذي يعطش ويعرى ويعود إليهم كي يجنى ثمرة دعوته فلا يجد منهم غير الضلال، وثمة ملاحظة تبدو واضحة وهي أن الشاعر لم يذكر حالة اليهود عند عودة موسى - عليه السلام - إليهم حيث ضلالهم وعبادتهم العجل، ويصرح بسمات الحكام العرب المعاصرين وما يعتريهم من ضعف وتضعضع وهوان وتغن بأمجاد وبطولات زائفة ولا يجيدون إلا حرب الخطب الجوفاء. وبإحلال هذه السمات محل سمات اليهود «التراثية» المعروفة عنهم يتضح أن إثم هؤلاء الحكام أشد وأقوى من إثم عبدة العجل في الماضي.

---

(١) الاعمال السيلسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (٣/٣٥٦).

وهناك رابطة قوية بين الطرفين (التراثي والمعاصر) ذات مدلولين متناقضين - القداسة والضلال - فالقداسة مخيمة على موقف التكليم التراثي وكذلك على الحرب التي خاضها عبدالناصر ضد اليهود في سيناء والضلال باسط أجنحته أيضًا على نفور اليهود من نبيهم موسى - عليه السلام - في الماضي وكذلك انفضاض العرب عن عبدالناصر أثناء المعارك التي يخوضها من أجلهم. لقد تخلَّى العربُ عن عبدالناصر، فعندما ضربت إسرائيل كُلَّ المطارات المصرية في صباح ٥ يونية ١٩٦٧م وأصبح الجيش المصري بلا غطاء جويٍّ، لم تتحرك طائرة عربية واحدة في سماء سيناء لحماية أبناء مصر، فهل نزار يقصد هذا المعنى؟.

ثم يؤكد الشاعر ملمح الهداية لـ «موسى» - عليه السلام - فهم لم يتبعوه في الماضي فهلكوا وكتبت عليهم الذلة والمسكنة وشُرِّدوا في الأرض وتبرأ منهم نبيهم وإذا كان العصيان هو الذي بددهم «العصيان التراثي» فإن العصيان المعاصر لإرادة الأمة العربية هو الذي يبددهم أيضًا.

نَنْصَحَكُمْ أَنْ تقرَأوا

مَا جَاءَ فِي الزَّبُورْ

نَنْصَحَكُمْ أَنْ تَحْمِلُوا تَوَرَاتَكُمْ

وَتَتْبَعُوا نبيَّكُمْ للطُّورْ

فما لَكُمْ خُبزٌ هُنَا.. ولا لكُمْ حُضوزْ[1].

فاتباع «موسى» - عليه السلام - هنا هو اتباع الحق الذي ينجيهم من عذاب أليم لا طاقة لهم به والشاعر لم يتحدث عن ضياعهم الأول ولا ضياعهم المعاصر، لكنه ألمح إلى ذلك ضمنًا عندما نصحهم بقراءة الزبور ونفى العيش والحضور لهم على أرض العرب والخلاص لهم بالتمسك بالتوراة الصحيحة وتعاليم موسى التي تدعو إلى المحبة والرخاء.. والنصيحة في ذاتها تحمل تحذيرًا بالضياع المعاصر الذي سيفاجئهم على يد العرب.

(٣) الرمز التراثي لشخصية عيسى - عليه السلام -:

لقد أصبحت شخصية المسيح - عليه السلام - أكثر شخصيات التراث - وربما أكثر الشخصيات التراثية على الإطلاق - شيوعًا ومعظم ملامح السيد المسيح مستمدة من ملامح «الصلب والفداء» والحياة من خلال الموت. فعلى ملمح الصلب أسقط الشعراء كل الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر والإنسان المعاصر، سواء كانت تلك الآلام مادية أو معنوية[2].

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٧٧).

(٢) استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه - كلية دار العلوم - علي عشري زايد - ١٩٧٤.

وملمح الصلب - حسب الموروث المسيحي - يعد ملمحًا رهيبًا ومفزعًا في ذات الوقت، فبعد أن دل «يهوذا... - أحد تلاميذ السيد المسيح - عليه الجمع المتوجه من عند رؤساء الكهنة وشيوخ الشعب واتهم المسيح ظلمًا وسيق للصلب واجه السيد المسيح عناءات لا حصر لها حسبما جاء في الإنجيل «فأخذ عسكر الوالي يسوع إلى دار الولاية وجعلوا عليه كل الكتيبة فعروه وألبسوه رداءًا قرمزيًا وضفروا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه وبصقوا عليه وأخذوا القصبة وضربوه على رأسه وبعدما استهزأوا به نزعوا عنه الرداء وألبسوه ثيابه ومضوا به للصَلْبِ وصرخ يسوع بصوت عظيم قائلاً إيلي.. إيلي لما شبقتني أي إلهي إلهي لماذا تركتني فقوم من الواقفين هناك لما سمعوا قالوا إنه ينادي إيليا وللوقت ركض واحد منهم وأخذ أسفنجة وملأها خلاً وجعلها على قصبة وسقاه. وأما الباقون فقالوا اترك لنرى هل يأتي إيليا يخلصه فصرخ يسوع أيضًا بصوت عظيم وأسلم الروح[1].

وإذا كان كل من يعاني من بغى قوة ظالمة وغاشمة يصوَّر بصورة المسيح فإن «نزارًا» يعتبر من الشعراء الذين امتدوا إلى التراث المسيحي عامة ووقفوا على ملمح الصلب منه بخاصة لكنه لم يفرد له ما يستحق كما فعل بدر شاكر السياب[2]. فهو يقنع بالإشارات البسيطة التي تكون ذات مغزى عميق دون الالتفاف حول الرقعة التراثية وحواشيها فهو يصور الإنسان الفلسطيني المشرد ومحنته القاسية في صورة المسيح - عليه السلام - الذي يعاني من ويلات الصلب.

مَنْ ينقذُ المسيحَ ممن قتلُوا المسيح؟
من ينقذُ الإنسانَ[3]؟

وقد أتى الشاعر بمسيحين أحدهما مقتول وهو تراثي - السيد المسيح عليه السلام - وثانيهما في طريقه للقتل وهو الطرف المعاصر «شعب فلسطين»، والثاني مصيره محتوم مثل الأول لأن القاتل واحد لا يتغير والأرض هي الأرض التي شهدت صلب المسيح لكن بموت الثاني سوف تموت الإنسانية على الأرض.

وقد استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة الرمزية أن يعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته ومن جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية فإذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن واحد[4]

---

(١) إنجيل «متى» الإصحاح السابع والعشرون (٢٧-٥١).

(٢) انظر ديوان انشودة المطر «بدر شاكر السياب» قصيدة المسيح بعد الصلب، ص١١٦، بيروت ١٩٦٠م.

(٣) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (٣/١٦٣).

(٤) د. محمد فتوح احمد - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨م، ص٢٩٧.

فالذين قتلوا المسيح دون رحمة وهواده لا يعز عليهم القضاء على مسيح القرن العشرين الذي هو بدوره رمزًا لحقوق الإنسان المنتهكة والمسلوبة. وثَمّ استخدام آخر لمحنة المسيح - عليه السلام - فالشاعر ينجح في توظيفها دلالة على فلسطين المحتلة شعبًا وأرضًا معًا، فبعد نكبة يونية ١٩٦٧م.. بعامين يتحدث الشاعر إلى شهر «يونية» ومن خلال شخصيتي المسيح والعذراء يبرز الشاعر فداحة الخطب وهول المأساة:

مَرَّ عامَانِ .... والغُزَاةُ مُقيمونَ

وتاريخ أمّتِي ... أشلاءُ

مَرَّ عامانِ .. والمسيحُ أسيرٌ

في يديهم ومريمُ العذراء[1]

فما المسيح هنا إلا أرض فلسطين التي أكمل الصهاينة احتلالها بالكامل في يونية ١٩٦٧م وهو أيضًا الشعب العربي الفلسطيني الذي يعاني ويلات الاحتلال، فقد مزج الشاعر بين آلام السيد المسيح - عليه السلام - وهو في طريقه للصلب وآلام الأرض والشعب المحتلين اللذين مضى عليهما عامان في قبضة الأسر وإن كانت «العذراء» حالة صلب ابنها المسيح - عليه السلام - تمثل ملمح الحزن السلبي الذي لا يقدر على الإنقاذ لعدم توافر القوة لديه فإنها تعطى هنا دلالات للقوى المخلصة والطاهرة على امتداد الوطن العربي بأكمله والتي لا تملك من زمام الأمور شيئًا فهي ممنوعة من السلطة والقرار معًا.. لذلك تجنح إلى الحزن السلبي والمخلص في ذات الوقت على ضياع الأهل والأرض معًا.

وتأتي شخصية المسيح - عليه السلام - دلالة على فلسطين المحتلة شعبًا وأرضًا مرة أخرى لكنها تختلف عن المرة الأولى في كونها مرتبطة بقضية النضال المقدس للشعب الفلسطيني.

سَرقتُمُ المسيحَ من منزله في الناصِرَة

فصفَّقَ العالمُ للمغامَرَة

وتنصبونَ مأتمًا

إذا خَطَفْنَا طَائِرة[2]

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (٤٠٦/٣).

(٢) المصدر السابق، (١٨٠/٣).

ويمكن رد الإشارات التراثية إلى مدلولاتها المعاصرة كما يلي:

الإشارات التراثية	مدلولها المعاصر
(١) سرقة السيح المسيح	- اغتصاب أرض فلسطين وما عليها مـــن شعب.
(٢) منزل السيد المسيح بالناصرة	- الأمـة العـربيـة

وبرغم وجود «لفظ» السرقة مرة واحدة في الأبيات إلا أن مدلول ذلك اللفظ في البناء الشعري يؤكد حدوث عملية السرقة مرتين.

الأولى: وهي اللوحة التراثية التي أتى بها الشاعر مباشرة.

الثانية: هي ما تحويه تلك اللوحة التراثية من دلالات معاصرة تؤكد وقوع السرقة عليها مرة أخرى.

وتأتي شخصية المسيح - عليه السلام - مرة ثالثة دلالة على فلسطين المحتلة أرضًا وشعبًا لكنها تأتي مغايرة إلى حد ما عن المرتين السابقتين.

إذ يستصرخ الشاعر شخصية معاصرة - جمال عبدالناصر - بعد موته لإنقاذ المسيح - عليه السلام - (فلسطين أرضًا وشعبًا).

تَأخرتَ عنّا - فالمسيحُ مُعَذّبٌ

هُنَاكَ، وجرحُ المجدليّةِ أحمرُ(١)

وتبرز من هذه المقابلة التراثية أشياء ثلاثة هي:

الأولى: شدة التعذيب والتنكيل الواقعَيْنِ على المُعَذّبِ (وهي واقعة تراثية) وما يترتب عليهما من آلام شديدة تحتاج إلى منقذ.

الثانية: شاهد واقعة التعذيب المريرة - مريم المجدلية - وهي رمز للأمة العربية والذي يفترض فيها أن تكون منقذًا، لأنها أول من شاهد مأساة التعذيب لكنها تفتقد مقومات الإنقاذ لعدم توافر القوة والشجاعة لديها.

الثالثة: منقذ خارق للمألوف وبوصوله إلى ساحة التعذيب سوف يقهر المعذّبين والشاعر يرى فيه كل آمال الإنقاذ وما يترتب عليها من عز وسؤدد.

أما ملمح الحياة من خلال الموت يستغله الشاعر استغلالاً جيدًا فحسب الموروث المسيحي أن المسيح - عليه السلام - بعد أن صُلِبَ ودُفِنَ ذهبت مريم المجدلية ومريم أم يعقوب إلى قبره

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (٣٨٧/٣).

فلم تجداه في القبر وأخبرهما ملاك الرب أنه قد قام من الأموات وسبق تلاميذه إلى الجبل كما كان وعدهم. وأنه كلم المرأتين في الطريق ثم تحدث إلى تلاميذه على الجبل[1].

فهذه هي معجزة قيامة المسيح يسقطها الشاعر على منظمة التحرير الفلسطينية عندما تعلن بداية الكفاح المسلح والمنظم ضد قوى الاحتلال، فهى ثورة ضد الكفن والموت معًا.

وفجأةً .. ثُرنَا على أكفانِنَا، وقُمنَا..

وفجأةً،

كالسيِّدِ المسيحِ ... بعد موتِنا نهضْنَا[2]..

لكن تبدو ثمة ملاحظة هامة، وهي توافر عناصر المعجزة في قيامة السيد المسيح - عليه السلام - لكن هذه العناصر لا تتوافر لدى الفلسطينيين الذين بدأو الكفاح المسلح فما يقومون به هو الواجب الحقيقي.

كما أن السيد المسيح - عليه السلام - ظل في قبره ثلاثة أيام فقط - حسب الموروث المسيحي - بينما الفلسطينيون ظلوا ردحًا من الزمن بعيدين عن الجهاد الحقيقي المنظم[3]..

(٤) الرمز التراثي لشخصية «أيوب عليه السلام»

يعتبر أيوب - عليه السلام - رمزًا للصبر على البلاء، والإيمان في المحن، والرضا التام بقضاء الله.. والشاعر عندما يعلن كفره بالحكام العرب قاطبة يصور صبره عليهم وعلى خطبهم الجوفاء بصبر أيوب - عليه السلام.

كُلَّمَا ناديتُهُ

يا أميرَ البرِ والبحرِ، وَيَا عَالِي الجَنَابْ

سيفُ إسرَائيلَ في رقبتنَا..

سيف إسرائيلَ في ..

سيف إسـ ...

رَكِبَ السيّارةَ المكشوفةَ السقفِ..

إلى دار الإذاعة..

ورشاني بخطابْ

---

(١) انظر إنجيل «متى» الإصحاح الثامن والعشرين.

(٢) الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (١٤٠/٣).

(٣) منذ اعلنت إسرائيل قيامها في ١٥ مايو سنة ١٩٤٨م لم يبدا الكفاح المسلح والمنظم إلا في اوائل عام ١٩٦٥م عندما اعلنت منظمة التحرير الفلسطينية قيامها وبداية مرحلة الكفاح لاسترداد الارض.

فَاعذروني، أيُّهَا السادةُ، إن كنتُ كفرتْ

وصفوا لِي صبرَ أيُّوبَ دواءً... فشرَبتْ[١]

والشاعر يُحمَدُ له تطوير التجربة الذاتية لأيوب - عليه السلام - إلى تجربة موضوعية، فهي لم تستخدم قبل «نزار» إلا للتعبير عن التجارب الذاتية الفردية وإن كانت في حالتها الأخيرة أكثر صدقًا وأعمق دلالة من حالتها الأولى.

فالسياب عندما يأتي بذلك الرمز «أيوب» نحس أن الشاعر لا يتخذ الرمز واجهة يستتر خلفها - كما يفعل بعض شعرائنا ويفضى على لسانه بأحاسيس غريبة عنها؛ بل نشعر وكأن «أيوب» حقيقة هو الذي يشكو ويبوح ويهجس ويأمل، كما نشعر بأن صلة «السياب» بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل، وبأن التراث قد تخطى هنا دور التفسير الاستعاري، فأصبح بناءً عضويًّا تنمو من خلاله القصيدة وتتآزر الصور[٢].

لكَ الحمدُ مَهمَا استطالَ البلاءْ

ومهمَا استبدَ الألمْ

لكَ الحمدُ، إنَّ الرزَايَا عطاءْ

وإن المُصيباتِ بعضُ الكرمْ

ألَمْ تُعطنِي أنتَ هذا الظلامْ

وَأعطيتَنِي أنتَ هذا السَّحرْ؟

فَهَلْ تَشْكُرُ الأرضُ قَطْرَ الغَمَامِ

وَتَغضبُ إنْ لم يجدها المطرْ؟

شهورٌ طوالٌ وهذي الجراحُ

تُمَزِّقُ جنبيَّ مثلَ المُدى

ولا يهدأُ الداءُ عند الصباحِ

ولا يمسحُ الليلُ أوجاعَهُ بالردى

ولكن أيوبَ إنْ صَاحَ صَاحْ

لكَ الحمدُ ... إنَّ الرزايا ندى[٣]

---

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٧٧).

(٢) د. محمد، فتوح احمد - الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر - دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م، ص٢٩٩.

(٣) بدر شاكر السياب؛ ديوان منزل الأقنان - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٦٣م، ص٣٦.

ولعلنا نلحظ أن «نبرة الحمد على البلاء وتحول المصيبة إلى عطاء، والاستسلام القدري الكامل، والتوجه إلى الله بما يشبه فناء المحب في المحبوب هي نبرة أيوبية خالصة إلى أبعد حد وهي تنتمي إلى «أيوب» بقدر ما تنتمي إلى الشاعر، فلا ندري هل ينطق الشاعر من خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعر. وتلك أقصى غايات التفاعل بين الرمز ومضمونه إن صح التعبير[1].

وإذا كانت عملية «استلهام التراث» أصبحت نمطية ومهترئة لدى معظم شعرائنا فإنه ينبغي على اللاحقين منهم أن يطوروا الرمز التراثي من حيث شيوع استخداماته - عن السابقين - وأن يأتي تطويرهم محمودًا وأعمق من السالفين، غير أن نزاراً - كما رأينا - لم يتطور عن «السياب» بل أمات أيضًا حيوية الرمز التراثي.

(ب) الشخصيات المنبوذة:

ومن الشخصيات المنبوذة فى التراث الدينى «المسيخ الدجال» أو الأعور الدجال[2]، فقد عبر الشاعر من خلاله عن رجل العدوان الإسرائيلى الذى يهدف إلى سلب الشعب الفلسطينى مقدساته وفى الوقت نفسه يتنبأ الشاعر بالهلاك لرجل العدوان وبالخلود لقوى الحق العربية فى كل مظاهر الوجود فى فلسطين[3].

سَوْفَ يموتُ الأعورُ الدَّجالْ
وَنَحْنُ بَاقُونَ.. هُنَا...
حدائِقًا.. وعطر برتقالْ[4]

وبالرغم من جودة التوظيف (كما يرى الدكتور على عشرى زايد) التى أتى بها الشاعر فإننى أرى أن التوظيف هنا يحوى.. شقًّا ظاهريًّا وشقًّا داخليًّا.. الشق الظاهرى يتمثل فى توافق صفة الشخصية التراثية «المسيخ الدجال» وإله الحرب الإسرائيلى «موشى ديان» فكلاهما أعور وكلاهما له بريق كاذب مخادع، وهذا توظيف جيد. أما الشق الداخلى فيرتبط بموت الأعور الدجال - رجل العدوان الإسرائيلى - الذى أتى موته فاترًا، فكان لا بد من وجود علاقة

---

(١) د. محمد فتوح احمد - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - دار المعارف القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٨م، ص٣٠٠.

(٢) انظر: الأحاديث الواردة عن المسيخ الدجال وصفاته وهيئة فى صحيح الترمذى مطبعة الصاوى سنة ١٩٣٤، ج٩، ص٧٨ وما بعدها.

(٣) د. على عشرى زايد - استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر، رسالة دكتوراة - كلية دار العلوم، سنة ١٩٧٤.

(٤) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٧/٣).

في النسيج الشعرى عند الشاعر تربط القاتل وهو «الشعب العربى عامة..» والمقتول وهو «رجل العدوان الإسرائيلى» أو إشارة تؤكد الثأر والانتقام بدلًا من أن يأتى الموت وكأنه قدر لا دخل للعرب فيه. وإذا كان «الأعور الدجال» رمزًا للقوى الشريرة الخارجية فإن آبا لهب - عبدالعزى بن عبد المطلب.. يعتبر رمزًا للقوى الشريرة من أبناء الأمة العربية ورمزًا للهمجية والظلم وقطع الأرحام.

فعندما تموت «بلقيس الرواى» زوج الشاعر تحت أنقاض السفارة العراقية فى بيروت يستنهض الشاعر دلالات هذه الشخصية المنبوذة ويلبسها لقاتلى بلقيس:

سَأقُولُ فى التحقيقِ:
كَيْفَ غَزَالتى مَاتَتْ بسيف أبى لَهَبْ
كُلُّ اللصوص من الخليجِ إلى المُحيطِ
يُدمِّرون.. ويحرِقُونَ.. وينهبُونَ.. ويرتشُونَ
وَيَعتدُونَ على النساء كما يريدُ أبو لَهَبْ
كُلُّ الكلابِ موظَّفُونَ ويأكلُونَ.. ويسكَرُونَ
على حسابِ أبى لَهَبْ.....[1]

فأبو لهب رمز العداء للحق فى وجهه التراثى، وهو هنا أيضًا رمز الشرور والجريمة ومبعث الدمار فى الأمة العربية بأثرها. إضافة إلى أنه يتحكم فى أقدار الشعوب وأقواتها وأرزاقها، كى تصفقَ لبطشه وطغيانه.

لا قَمْحَةٌ فى الأرضِ تَنْبتُ
دُونَ رَأى أبى لَهَبْ
لَا طفلَ يُولَدُ عندنَا
إلاّ وزارَتْ أمُّهُ يومًا
فِراشَ أبى لَهَبْ
لا سِجْنَ يُفْتَحُ دونَ رأى أبى لَهَبْ
لا رأسَ يُقْطعُ دونَ أمر أبى لَهَبْ[2]

وإذا كان أبو لهب.. فى حقيقته التراثية يسيطر على الكافرين وأعداء الرسالة فإن الشاعر

---

(١) قصيدة بلقيس - منشورات نزار قبانى - بيروت ص٦٠،٦١ الطبعة الثالثة ١٩٨٨م.

(٢) المصدر نفسه ص٦٢،٦٣.

حوّل الأمة العربية المعاصرة أتباعًا لأبى لهب المعاصر، فبيده مقاليد الأمور لهذه الأمة وهم جميعًا أداة لإرهابه وبطشه. ونحن إذ نتعاطف مع الشاعر لفقده «بلقيس» بيد الإرهاب وليس بيد الاعداء لكننا فى الوقت ذاته ننفى الوجه الإرهابى عن الأمة العربية المعاصرة، حتى وإن استغله حاكم هنا أو هناك، فهذا لا يمكن أن يكون سمةً عامة من سمات العرب، ولابد أن يكون هناك من العرب أنفسهم من يرفض الإرهاب والقتل والهمجية من أمثال الشاعر وغيره من العرب الشرفاء.

(ج) الاقتباس ومحاكاة التراث:

لعل أبرز محصلات التجديد فى شعرنا الحديث ما أفضى إليه هذا التجديد من اتكاء الشاعر المعاصر على البيئة الإيحائية للقصيدة، ورد العمل الشعرى إلى صيغته التصويرية التى ارتبطت به منذ عصور الإنسانية الأولى، وقد أدى إلى إعادة اكتشاف الشاعر العربى لتراثه القومى والدينى سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه أو محاكاة نماذجه بطريقة إيحائية، أى بحيث يشف النموذج أو الواقعة التراثية عن مشاعر ذاتية أو إنسانية عامة[1].

★ الاقتباس ومصادره:

ولا يقصد به تغذية الجو التراثى واضاءة معالمه فحسب، بل يقصد به - فى المقام الأول - إلى تعميق الإيحاء السائد فى تضاعيف السياق الشعرى.. وقد يأتى الاقتباس كاملًا من الموروث لتعميق رؤيا الشاعر ومضاعفة الإحساس بالمرارة.

حربُ حزيرانَ انتهتْ
وَضَاعَ كُلُّ شئْ
الشرفُ الرفيعْ
والقلاعُ والحصونْ
والمالُ والبنونْ[2]

وإذا كان المال والبنون هما بهجة الحياة ورونقها، وذلك ما نص عليه الله تعالى: ﴿**المال والبنون زينة الحياة الدنيا**﴾[3].

ففى هذه الحالة تنهض البنية الشعرية بإلقاء الضوء على الإسقاطات العصرية التى يوحى بها الاقتباس، وهو هنا لايوحي إلا باكتمال المرارة وهو الضياع وفداحة الخطب من هول كارثة

---

(١) د. محمد فتوح احمد - واقع القصيدة العربية - دار المعارف، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص٥٥.
(٢) الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قبانى - بيروت ١٩٨٣م، (١١٦/٣).
(٣) سورة الكهف الآية ٤٦.

«حزيران»... والشاعر يلجأ أحيانًا إلى الاقتباس الكامل لفظًا والمعكوس دلالة، إذن هناك ثمة مفارقة بين التراثى والإشارات المعاصرة له.

كُنتُ فى المخفرِ مكسُورًا كبلورِ كنيسَة
نَافخًا «سورةَ ياسين» بوجهِ القاتلين
لمْ أكُنْ أملكُ إلا الصبر
واللهُ يُحبُ الصابرين[1]

وتعتبر هذه من أروع اقتباسات الشاعر الكاملة من القرآن الكريم فقد أتت فى سياقها القرآنى مؤكدة الصبر والتجلد فى مواضع البأس والقتال المقدس حتى يُدحَرَ الأعداء ويأتى النصر المبين.

قال تعالى: **﴿وَكَأَيِّن مِن نَبِيٍّ قَاتَلَ مَعَهُ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُوا لِمَا أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللهِ وَمَا ضَعُفُوا وَمَا اسْتَكَانُوا وَاللهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ﴾**[2].

والبنية الشعرية تلقى الضوء على الإسقاطات العصرية، التى يوحى بها المُقْتَبَس... فلم تعد هناك معارك مقدسة ولا حروب فى سبيل الله. ولم يكن أمام الإنسان العربى المعاصر إلا النضال داخل المخافر والزنازين -سواء بمعناها المباشر أو الاستعارى بتحول الوطن كله إلى زنزانة كبيرة أو مخفر لكل بنيه- بدلاً من مجالدة العدو والحروب فى سبيل الله وجهًا لوجه وسيفًا لسيف. غير أنه تبدو ثمة ملاحظة أوردها الشاعر من إيحاءاته وهى قسوة حكامنا علينا أكثر من قسوة أعدائنا فى غبار المعارك أو تعادلها والله يحب الصابرين على كلتا الوجهتين.

★ الاقتباس الجزئى:

وقد يقترن هذا الاقتباس الكلى بالتغيير فى بعض جزئيات المُقْتَبَس. ويبرزه الشاعر فى شكل سؤال استنكارى عن وضعنا الراهن المتردى لا سيما بعد هزيمة يونية النكراء.

جُلودُنا ميّتةُ الإحساسْ
أرواحُنَا تشكو من الإفلاس
أيّامُنا تدورُ بين الزّارِ
والشطرنج
والنعاسْ
هَلْ «نَحن خيرُ أمّةٍ قد أخرجتْ للناسْ»؟[3]..

---

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قبانى - بيروت ١٩٨٣ (١١٦/٣).
(2) سورة آل عمران، الآية ١٤٦.
(3) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قبانى بيروت ١٩٨٣م، (٨٦/٣).

وهذه مقتبسة من قولة تعالى:

﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَ تَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللهِ﴾[1].

والبنية الشعرية باستفهامها الإستنكارى تلقى الضوء على حاضر متردٍ أدمن فيه العرب الهزائم والعار، وبلغ الإنسان العربى ذروة المهانة أمام جيوش الصهاينة فى حرب يونية الكئيبة، غير أنه لم يكترث وكأن الهزيمة تعنى شعبًا سوانا وبلدًا غير بلادنا ونسى ذلك الإنسان الخاوى - الذى سكنته الأشياء الباردة الإيقاع خاويًا من كل معنى - سنوات الشموخ الخوالى لسيف أجداده العظام عندما نشروا الضياء على كافة أرجاء المعمورة.

كما أن الشاعر يرفض إدمان الهزائم وتجرعها يرفض نسبتها - أى الهزائم- إلى القدر والتسليم به.

تَغلغلَ اليهودُ فى ثيابِنَا

ونحنُ راجعونْ..

نَامُوا على فراشنَا

«ونحنُ رَاجعُونْ»

وَ كُلُ ما نملكُ أن نقولَهُ

إنَّا إلى الله لراجعونْ[2]

والتسليم بالقدر والرضاء به - كما جاءَ فى القرآن الكريم - لا يتأتى إلاّ فى الحالات الخارجة عن إرادة الإنسان كالموت، ولا يستطيع الإنسان تغييره ولا دخل له فيه.

﴿الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا للهِ وَ إِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾[3].

وعندما يفجع الشاعر بموت عبد الناصر - فى ذات الوقت الذى تتم فيه «مذبحة أيلول» - والتى راح ضحيتها آلاف الفلسطينيين على أرض الأردن - يرى أننا قاتليه ويقتبس الذم الذى أتى فى القرآن الكريم عن أبى لهب..

ولكننا

حَيْنَ طَالَ المسيرُ علينَا

(١) سورة آل عمران الآية ١١٠.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورة نزار قبانى - بيروت ١٩٨٣م، (١١٣/٣).

(٣) سورة البقرة الآية ١٥٦.

وَطَالَت أظافرُنَا ولحانَا

قَتَلْنَا الحصَانَا

فَتَبتْ يَدَانَا

فتبتْ يَدَانَا[1].

وهذا الذم المقتبس يلبس عبد الناصر ثوب الأنبياء، ويلبسنا - فى الوقت نفسه - ثوب الجاهلية والغطرسة التى تمتع بها أبو لهب فكان جزاؤه الذم من الله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ﴾[2].

وقد عُرِف عن الشاعر إدمانه لعشق الشام - مسقط رأسه - فهو يكتوى بنار حبها عند رحيله عنها وبعدما يعود لا يرى فيها إلا جنة من الجنان التى أخبرنا بها القرآن:

هَا هى الشامُ.. بعد فرقةِ دهرٍ

أنهرٌ سبعةٌ.... وحورٌ عِينٌ[3]

وذلك ما أخبرنا به القرآن الكريم فى غير موضع عن صفات ومحتويات تلك الجنات وساكنيها من المؤمنين..

﴿كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ﴾[4]

وعندما يتحدث الشاعر عن هزيمة يونية يرفض تعليق الهزيمة على حظنا النكد وظروفنا الصعبة.

لاَ تلعَنُوا السَّمَاءَ

إذا تَخلتْ عنكُمْ

لا تلعَنُوا الظروفَ

فالله يُؤتِي النصرَ مَنْ يشاءُ

وَلَيْسَ حَدَّادًا لديكم

يصنعُ السيوفَ[5]..

---

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قبانى، بيروت ١٩٨٣م، (٣/٣٦٠).

(٢) سورة المسد الآية ١.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة منشورات نزار قبانى، بيرون، ١٩٨٣، (٣/٤٣١).

(٤) سورة الدخان، الآية ٥٤.

(٥) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٨٣م، (٣/٨٠).

وأيًّا كان مصدر النموذج فإنه في التشكيل الفني لابد وأن يخضع لقدر من التحوير والتدوير، كي يستقيم مع خصوصية التجربة الإبداعية[1].

لذلك نجد المفارقة بين مدلول «المقتبس» في (القرآن الكريم) وبين مدلوله في بنيته الشعرية.

ففي القرآن الكريم يوضح ضرورة انتصار الروم - بعد هزيمتهم - على الفرس - بل وجوب وقوع النصر لأنه من عند الله يؤتيه من يشاء - مما يطرب قلوب المؤمنين لانتصار أهل الكتاب.

﴿غُلِبَتِ الرُّومُ فِي أَدْنَى الأَرْضِ وَهُم مِّنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ فِي بِضْعِ سِنِينَ لله الأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ وَيَومَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ بِنَصْرِ الله يَنصرُ مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ﴾[2].

وهو هنا أمل مرتقب يتطلب الأخذ بأسباب الهزيمة والإخلاص لله تعالى والتوكل عليه، أما في البنية الشعرية يدل المُقْتَبَسُ على التواكل والتراخي والمعارك الكلامية التي ينتج عنها إبعاد الأخطاء عن نفوسنا، وتحميل أهوالها على الآخرين وبهذه الطريقة لا يشخص الداء جيدًا فيمكن أن يستفحل خطره.



(١) مجلة الشعر - العدد السابع عشر - أكتوبر ١٩٧٩م مقال للدكتور محمد فتوح احمد، ص٣٦.

(٢) سورة الروم الآيات: ٢، ٣، ٤، ٥.

٢- الرمز التاريخي:

لعل من الملاحظ عامة أن الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد - على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى.

فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة؛ إذ «أن التاريخ ليس وصفًا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها.. إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذًا صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي»[1].

وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدساتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها. فقد انعكس كل ذلك على نوعية الشخصيات التاريخية التي استخدمها الشاعر. فسوف نجدها تندرج تحت ثلاثة أنواع رئيسية تمت كلها بصلة إلى طبيعة الظروف التي كانت تمر بها أمتنا في ربع القرن الأخير من القرن العشرين وهي:

أ- الخلفاء والأمراء الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا.

ب- أبطال الثورات والدعوات النبيلة.

ج- الحكام والأمراء الذين يمثلون الوجه المظلم في تاريخنا[2].

(أ) الخلفاء الراشدون والقواد العظام:

وهؤلاء الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح أو بما أرسوه من دعائم العدل والديمقراطية. وكذلك من صنعوا مجد الدولة الإسلامية وأرسوا دعائم الحق فيها باتساع رقعتها ونشر ألويتها في أرجاء الأرض من أمثال: عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وأبي بكر الصديق، كما يندرج تحت هؤلاء كل القواد الكبار الذين قادوا جيوش الفتح في مشارق الأرض ومغاربها وحققوا الانتصارات المجيدة وقوضوا أعتى العروش في

---

(١) د. مصطفى ناصف - دراسة الأدب العربي - الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (بدون تاريخ) ص٢٠٥، ٢٠٦.

(٢) د. علي عشري زايد - استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه - كلية دار العلوم، سنة ١٩٧٤م.

عهدهم من أمثال، خالد بن الوليد، وأبي عبيدة عامر بن الجراح، ومعاوية بن أبي سفيان، وعقبة بن نافع، وطارق بن زياد، وصلاح الدين الأيوبي وسواهم من أبطال تاريخنا الكبار.

وهذا النوع من الشخصيات كان شاعرنا - في الغالب - يستخدمه بطريق الإيحاء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره[1].

☆ الخلفاء الراشدون:

يأتي استخدام الشاعر لشخصية الخلفاء الراشدين قليلاً نسبيًا، لكنه في ذات الوقت - يعطى بإشاراته البسيطة المفارقات الحادة بين واقعين متباينين. وقد اتسم الخليفة الأول والثالث من الخلفاء الراشدين بالشورى المصحوبة باللين على الرعية - وربما كان ذلك سببًا في مقتل الخليفة الثالث - فلم يعرفا بطش الخصوم ولا التنكيل بهم.

وإذا كانت هذه هي الصورة التراثية فإنه يقابلها في الوقت الحاضر عالم عربي يتمتع بالحكم الفردي المستبد، وقد أدى ذلك إلى كوارث وخيمة خيمت على مصالح العرب العليا حتى أصبح ميراثنا السلوكي والخلقي في يد الغرباء عنا والأعداء في ذات الوقت.

من هذا وذاك يحاول الشاعر التعريض بماضي الخليفتين (الأول والثالث) في وجه هذا الحاضر المتردى.

لَمْ يَبْقَ فيهمْ لا أبوبكرٍ.. ولا عُثمانْ

جميعُهم هياكلُ عظميةٌ في مُتْحَفِ الزّمَانْ

تَساقَطَ الفُرْسَانُ عن سرُوجِهِمْ

وَأعْلِنَتْ دُوَيْلَةُ الخِصْيَانْ

واعْتقِلَ المؤذّنونَ في بيوتِهِمْ

وَأُلغيَ الأذَانْ[2]..

والشاعر لم يستغرق فى الحديث عن مزايا الخليفتين الراشدين، ولكنه بعد نفى وجودهما فى عالم اليوم تحدث عن الوجوه القبيحة والمتلونة كالحرباء للحكام المعاصرين والتى توحى بانحطاطهم الفكرى والعقائدى والسلوكى.. وعندما يلوح الشاعر بهذه الوجوه القبيحة المعاصرة - بعد إشارته فى بادئ الأمر إلى الخليفتين - فإننا نقابلها فى الذاكرة بذاك الماضى العطر

---

(١) د. علي عشري زايد - استخدام الشخصية التراثية، ص١٠.

(٢) نزار قباني - قصيدة «تقرير سري جداً من بلاد قمعستان»، ديوان قصائد مغضوب عليها، ص٢٥.

وتلك الوجوه التراثية المضيئة من سيرة الخليفتين، ومن هنا تنشأ المفارقة التصويرية بين «الموروث» و«المعاصر».

وإذا كان توظيف شخصيتى الخليفتين «أبو بكر الصديق وعثمان بن عفان» - رضى الله عنهما - دلالة للين والرحمة من جهة وقوة الإرادة والعدل من جهة أخرى. فإن توظيف شخصيتى الخليفتين عمر بن الخطاب وعلى بن أبى طالب - رضى الله عنهما - توحيان بالقوة والبأس ولا يسلبها ذلك روعة العدل والفطنة اللذين اتصفا بهما.. وهما قبل أن يصبحا خليفتين كانا من أشجع فرسان المسلمين فى هول القتام والذود عن حياض العقيدة الإسلامية؛ لذلك فإن الشاعر حينما يدلى فى التراث مُستلهمًا هاتين الشخصيتين - بإشارات موجزة يسيرة - فإننا على الفور من خلال هذه الإشارات نسترجع تاريخ الخليفتين الفارسين وحينما يقارن الشاعر بينهما وبين الحاضر المتردى الذي قنع بترديد سير أبطالنا الراحلين فإن المفارقة التصويرية تبلغ مداها:

ونقعدُ فى بيوتِ اللهِ ننتظرُ

بأن يَأتى الإمامُ علىٌّ.. أوْ يَأتِى لَنَا عُمَرُ

وَلَنْ يَأتُوا.. وَلَنْ يَأتُوا

فَلَا أحَدٌ بسيفِ سِواهُ ينتصرُ(1)

فالشاعر يثور ضد القناعة ببطولات (عمر وعلي) رضى الله عنهما، لأن النصر يأتى امتدادًا للتراث الناصع وليس اتكالا عليه، وذلك يحتم العمل الجاد لأسباب العزة والسيادة كما فعلا.. ويأتى الشاعر بتكرار «لن يأتوا» ليؤكد استمرارية ما نحن فيه من قهر وعار ومباذل إذا لم نأخذ بأسباب النصر ونعتمد على سواعدنا وعلمنا كى نلحق بركب الحضارة الذى احتللنا فيه آخر العربات وربما تركتنا هى الأخرى ومضت. والشاعر يصل به الشك فى أعلام الماضى ذروته «وهو شك غير حقيقى إنما قصد به غاية الإنكار لحاضرنا المتردى»:

فَكَأنَّمَا كتبُ التراثِ خُرافةٌ

كُبرى فلا عمرٌ.. ولا خطَّابُ(2)..

فحكام العرب المعاصرين فرطوا فى كل موروثات البطولة وحطموا مجد الماضى العريق حتى أصبح التاريخ عقيمًا لا صلة بين ماضيه الناصع المشرق وحاضره الملبد بالكآبة والغيوم..

رَهَنُوا الشمسَ لدى كُلِّ المرابِينْ

---

(1) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٥٢).

(2) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٤٤).

وَبَاعُوا بالملاليم القَمَرْ
كَسرُوا سَيفَ عُمَرْ
شَنَقُوا التاريخَ من رجليهِ
بَاعُوا الخَيْلَ، والكُوفيَةَ البيضَاءَ
بَاعُوا أَنْجُمَ الليلِ، وَأوراقَ الشجرْ[1]..

فالشاعر عندما يأتى بالمفارقة السابقة لم يتحدث عن شجاعة عمر بن الخطاب رضى الله عنه، وإنما قصد الإشارة فقط إلى فتوحات ذلك الخليفة التى امتدت إلى مشارق الأرض ومغاربها.. من ذلك يتضح أن «سيف عمر» ما هو إلا الفتوحات الإسلامية وهى قد تمت فى حينها ولم يستطع كائن أن يغيرها أو يحطمها آنذاك؛ لهذا أرى أن «كسر سيف عمر» على يد الحكام المعاصرين ما هو إلا كسر للنصر والكرامة والعزة فى حاضرنا المهين.

فبعد أن كانت جيوش الفتح تحطم أعتى الممالك والحصون أصبحت أرض الأمة العربية اليوم وكأنها أمراة مُباحة للجميع. وبتكسير السيف «المعاصر» ضاعت كُلُّ معانى الجمال فى حياة هذه الأمة، فالمجد قد بيع بثمن بخس تافه وكنا له من الزاهدين.. والشاعر يمزج ما بين آلام التمزق «التراثى» وانهيار الوحدة العربية؛ فهو عندما يتحدث عن الخلاف الذى نشأ بين على بن أبى طالب ومعاوية بن أبى سفيان رضى الله عنهما - يقصد بذلك التمزق العربى المعاصر والذى أنشأ قوميات وعصبيات عديدة محلية ينتج عنها فى الغالب صراعات بين هذه الطوائف، إضافة إلى ذلك أن كل طائفة تزعم أن لها الحق فيما تقاتل من أجله وتضيع الحقيقة على ألسنة الإذاعات المختلفة وقد وصل الأمر إلى اتهام كل دولة عربية ما سواها من الدول بالخيانة والعمالة.[☆]

إذا اضحكنَا لعليٌّ «مرةً»
يقتلنَا مُعَاويةُ[2]..

☆ القادة العظام:

وهم الذين قادوا جيوش الفتح فى مشارق الأرض ومغاربها وحققوا الانتصارات المجيدة

(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٩١).

(☆) وذلك بعد دخول مصر عملية السلام وقطع العالم العربى علاقاته بها فى مؤتمر بغداد ١٩٧٩م. ثم الحرب بين الجزائر والمغرب فى الصحراء المغربية، وكذلك الخلاف بين سوريا والعراق والاردن واليمن الشمالى والجنوبى وليبيا ومصر وليبيا والسودان.

(٢) قصائد مغضوب عليها ص١٠٧.

وقوضوا أعتى العروش فى عهدهم، وعلى رأس هؤلاء يأتى خالد بن الوليد و عمرو بن العاص.. ويأتى بهما الشاعر لتصوير مدى استعداد هذه الأمة لأن تنجب دائمًا القيادات والقوى القادرة على صنع الانتصارات والفتوح..

لَا تسكرُوا بالنصرْ
إذا قتلتُمْ خالدًا
فَسوفَ يأتى عَمْرُو
وَإنْ سحقتُمْ وردةً
فَسوف يبقى العطرْ[١]

«فخالد وعمرو استعارتان للقوى القادرة على النصر فى هذه الأمة التى يمثلها فى صورتها أولئك الفدائيون الذين يدفعون حياتهم ثمنا للحظة النصر المرجوة، ولا شك أن هذه الاستعارة قد أعطت لهذا اليقين بالنصر لونًا من الرسوخ والتحقيق عن طريق إعطائه هذا البعد التاريخى الذى يقوم شاهدًا على صدق هذا اليقين، وفى الوقت نفسه صانت عاطفة الشاعر من أن تتحول إلى غنائية صارخة وأضفت عليها شيئًا من الموضوعيـة بإعطائها معادلها الموضوعى، ولا شك أن إيجاز الخطرة التى لا تتجاوز ثلاثة أبيات هو الذى أتاح الفرصة لدلالة الشخصيتين التراثيتين أن تبرز وتؤكد ذاتها[٢].

والشاعر عندما يعول على المجد العربى فإنه يتناسى حالة استخدامه الشخصية التراثية التاريخية ما يعتريها من سمات البطش والاستبداد، إذا كان لتلك الشخصية وجهًا مُضيئًا لعب دورًا هامًّا فى تاريخ الدولة الاسلامية، ويتضح ذلك جليًا عند استدعائه لشخصية «مُعَاوية» الذى عرف باستبداده، ورغم ذلك اتسعت رقعة الدولة الاسلامية على يديه وأصبح البحر الأبيض المتوسط بحيرة إسلامية، مما جعل الكبرياء والزهو العربيين يبلغان شأوًا عظيمًا فى عهده.

ولإبراز تلك الجوانب المضيئة يؤازر الشاعر - رغم التباعد الزمنى - بين معاوية وبين فترة من أخصب الفترات الزمنية دفاعًا عن الشرف العربى وهى الدولة الحمدانية:

يَا شَامُ أين هُمَـا عَيْنَا مُعاويةٍ   وَأينَ من زحَمُوا بالمنكبِ الشهبَا
فَلَا خيُولُ بني حمدان راقصـةً   زهوًا ولا المُتَنبِى، مَالِئُ حلبَا[٣]

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٦٩).
(٢) د. علي عشري زايد - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، ١٩٧٨م، ص٢٨١.
(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢٠).

وإذا كان وجود المتنبى دلالة قاطعة على أن المقصود من دولة بنى حمدان هو «سيف الدولة الحمدانى» الذى عاصره المتنبى ومدحه كثيراً، فإن رابطا مشتركاً بين معاوية وسيف الدولة الحمدانى. ولإبراز المفارقة بين ذلك الماضى المشرق وحاضرنا المتردى لا يستخدم الشاعر شخصية معاصرة؛ بل يجعل المفارقة بين ذلك الطرف التراثى «معاوية وسيف الدولة» وطرف تراثى آخر هو خالد بن الوليد، ومن خلال الطرف الآخر تظهر المفارقة المفجعة التى ينشدها الشاعر:

وَقبرُ خالدَ فى حِمْصٍ نُلامسه	فيرجف القبرُ من زوّاره غَضَبَا
يَارُبَّ حَىٍّ رُخَامُ القبرِ مسكنه	وَربَّ مَيْتٍ عَلى أقدامِه انتصَبَا
يَا ابنَ الوليد.. ألا سيفٌ تُؤجره	فَكُلُّ أسيافنَا قَدْ أصبحتْ خَشَبَا[1]

وبالرغم من الدور البارز الذى لعبته شخصية (خالد) من إبراز التعب والألم والحزن على مجده المقتول.

إلا أننى آأخذ على الشاعر بحثه عن سيف يؤجر لأن السيف المؤجر عادة لايجلب نصرًا للأمة ولايمكن للأمة - أية أمة - أن تنتصر بغير سيفها والشاعر نفسه الذى قال ذلك:

فَلَا أحدٌ بسيفِ سواهُ ينتصرُ[2]..

لكن الشاعر لا تخيم عليه تلك المرارة طويلًا على ما آل إليه أمر العرب، فهو يدرك القوة الكامنة فى إرادة هذه الأمة إن هى بدّدت غبار العار عن جبينها. فبعد أن كان سؤاله للشام عن «معاوية» وما يوحيه من ضياع وتفجع وألم ومرارة، فإنه عندما يوجه حديثه «للكيان الصهيونى» يلجأ إلى نمط آخر من أنماط استخدام شخصية معاوية التراثية مزاوجًا بينها و بين شخصية تراثية آخرى هى شخصية أبى عبيدة عامر بن الجراح بطل حروب الشام أبان الفتح الاسلامى الأول فى عهد الخليفة عمر بن الخطاب، ويعتمد الشاعر فى ذلك على «الحلول»؛ أى حلول الماضى فى الحاضر؛ فالجيوش العربية التى تحاصر إسرائيل يلبسها الشاعر أثواب جيوش القائدين الخالدين معاوية بن أبى سفيان، وأبى عبيدة عامر بن الجراح:

مُحاصرونَ أنتُم بالحقدِ والكراهيَة
فمن هُنَا جيشُ أبى عُبَيْدَةِ
وَمنْ هُنَا مُعاويَة
سَلامُكُمْ مُمَزّقٌ

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢١).
(٢) المصدر السابق، (٣/٣٥٢).

وبيتُكم مُطَوَّقٌ

كبيتِ أيِّ زانيَهْ[1]

ويستخدم الشاعر أحيانًا شخصية«معاوية» كرمز للدولة الأموية كلها، ويتضح ذلك عندما يستخدمها للمفارقة ذات الطرف التراثى الواحد. وفيها يصرح الشاعر بطرفى المفارقة - التراثى والمعاصر - محتفظًا لكل منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر وتحقيق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين. وهذا يوجد فى أحزان الأندلس حيث يبنى الشاعر القصيدة على مفارقة تصويرية كبيرة؛ طرفها الأول - التراثى - ماضى العرب فى الأندلس وما كانوا عليه من قوة وبأس وسلطان ومجد، وطرفها الثانى ما آل إليه هذا المجد من انطفاء وخمول، والشاعر يصرح بكلا الطرفين لا يخلطه بالآخر ولا يسقط عليه أيًا من ملامح الآخر وسماته[2]:

كَتَبْتِ لى... يَا غَاليَهْ

كَتَبْتِ تسألينَ عن إسبَانيَهْ

عن طارقٍ

يفتحُ باسم اللهِ.. دُنْيَا ثَانيَهْ

عن عُقْبَةَ بنِ نافعٍ

يَزْرَعُ شَتْلَ نَخلةٍ

فى قلبِ كُلِّ رَابيَهْ

سألت عن أمَيَّةٍ.. سألتِ عن أميرِها مُعَاويَهْ

عن السرايا الزاهيَهْ

تحملُ من دمشقَ فى رِكابِها

حَضَارةً

وَعَافيَهْ[3]..

ودور شخصية معاوية بارز وواضح؛ فهو دور رئيسى لأنه مؤسس دولة بنى أمية، وهو أول من اتخذ دمشق عاصمة للخلافة وخرجت إشعاعات الفتح الإسلامى منها إلى الشمال الإفريقى والأندلس التى يتحدث عنها الشاعر. أما شخصيتا طارق بن زياد وعقبة بن نافع فهما شخصيتان ثانويتان؛ لأن كلاًّ منهما ما هو إلا قائد من قواد الدولة الأموية العظام.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٩٦).

(٢) د.على عشرى زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، الطبعة الثانية ١٩٧٩م، ص١٤٦.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٥٩).

وإذا كان الشاعر فى المقطع السابق لوح بعزة ومجد الطرف التراثى فإنه ينتقل إلى تصوير ملامح الطرف المعاصر المتمثلة فيما آل إليه هذا المجد وتلك العزة من انطفاء وذبول:

لَمْ يَبْقَ فى إسْبانيَهْ
مِنَّا
وَمِنْ عصُورِنَا الثمانيَهْ
غيرُ الذى يبقى من الخمرِ بجوفِ الآنيَهْ
لَمْ يَبْقَ من قُرطبةٍ
سوى دموعِ المئذناتِ البَاكيَهْ
سوى عبيرِ الوردِ
والنارنجِ
والأضاليَهْ
لَمْ يَبْقَ من «وَلّادةٍ»
وَ مِن حكَايَا حُبِّها
قَافيةٌ
ولا بقايَا قافيَهْ
لَمْ يَبْقَ من غَرنَاطةٍ
وَمِنْ بَنِى الأحمَرِ
إلّا مَا يَقُولُ الراويَهْ[1]..

فالشاعر كما رأينا يصور كُلاً من الطرفين مستقلاً عن الآخر؛ الطرف الأول بما يحمله من ظلال بنى أمية وعبير المجد والعزة والخلود. والطرف الثانى بكل ما آل إليه هذا المجد من اضمحلال وخمود من خلال وضع كل من الطرفين إزاء الآخر ثم يبدأ التفاعل بينهما وتبرز المفارقة[2]. والشاعر شديد العشق لمسقط رأسه «دمشق» وقد خصها بأشعار كثيرة. ولفرط حبه لها فلقد أحب أزهى عصورها أيضا على مر التاريخ القديم والحديث، فدمشق لم ولن تَشهد عصرًا كعصر الأمويين؛ لذلك يجعل الشاعر عصر بنى أمية منارة يهتدى إليها الحكام وميزانا لهم عن مدى نخوتهم العربية.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة (٣/٥٦١).

(٢) د. على العشرى زايد -استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر ص٧٨.

فالذى ينتسب لبنى أمية ينبغى أن يكون على مستوى شجاعتهم، ويعتمد الشاعر فى ذلك على المفارقة التصويرية المصحوبة بالاستفهام الاستنكارى مما يبرز مهانة الحكام الحاليين:

قُمْ يَا طويلَ العُمْرِ...
من حُجرتكَ الورديَّهْ
وافتَحْ شَبَابيكَكَ
للشمسِ، وللعدلِ، وللرعيَّهْ
فما رآكَ الشعبُ من آخرِ أيَّام بن أميَّهْ
هل أنت حقاً من بنى أميَّهْ[1]..

وللشاعر موقفه المعروف من الصلح مع إسرئيل؛ فهو يراه نكبة وعارا، وعندما يتحدث «نزار» عن ذلك لا يتحدث عن الأطراف المعاصرة - العرب وإسرائيل - لكنه يلبس الطرف التراثى صفات غير صفاته الحقيقة فالمعروف أن خيول بنى أمية اجتاحت الأرض، لكن الشاعر عندما يتحدث عن التفارض مع إسرئيل؛ فهو يرى تلك الخيول ميتة من الخجل وليس من هول المعارك الضارية:

مَاتَــتْ خيـولُ بنـى أميَّةَ كُلُّهَا خجَلًا.. وَظَلَّ الصرفُ والإعرابُ[2]

الاستخدام المعاكس للشخصية التاريخية:

ويأتى ذلك الاستخدام مغايرًا للشخصية التراثية كليةً أو فى بعض جوانبها حسب الرؤية الشعرية والموقف الذى يعالجه الشاعر.. فالشاعر مثلا يلبس الشخصية التراثية - المشهود لها تاريخيا بالبطولة والفداء - أردية الضعف والتخاذل، وعندما تكون الشخصية التراثية معروف عنها غير ذلك، فتظهر المفارقة التصويرية القوية بين الحقيقة التراثية وما آلت إليه..

وفى هذه الحالة لا تكون الشخصية التراثية هى المقصودة، ولننظر مثلًا لحديثه عن هارون الرشيد:

لأنَّ هارونَ الرشيدَ مَاتَ من زَمَانْ
وَلَمْ يَعُدْ فى القصرِ غِلْمَانٌ.. ولا خِصْيانْ
لأنَّنَا نحنُ قَتَلْنَاهُ، وأطعمنَاهُ للحيتانْ
لأن هَارونَ الرشيدَ لَمْ يَعُدْ إنسانْ

---

(1) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٥٧).
(2) المصدر نفسه، (٣/٦٤٥).

لأنَّهُ فى تَخْتِهِ الوثيرِ...

لا يَعْرفُ ما القُدْسُ.. وما بيسَانْ

فَقَدْ قَطَعْنَا رأسَهُ أمسِ...

وَعلَّقْنَاهُ فى بيسانْ

لأنَّ هارونَ الرشيدَ أرنبُ جَبَانْ

فَقَدْ جَعَلْنَا قصرَهُ قيادةَ الأركانْ[1]..

وهارون الرشيد الخليفة العباسى الذى حكم من (١٧٠هـ/٧٨٦م) إلى (١٩٣هـ/٨٠٨م) يعد عصره من أزهى العصور فى الدولة العباسية فى جميع المجالات علميًّا وثقافيًّا وسياسيًّا وعسكريًّا.

لكن عندما تعلن منظمة التحرير الكفاح المسلح فإن الشاعر يسقط ملامح التبلد والخزى والعار على شخصية تراثية مشهورة بوطنيتها، لكى تبرز المفارقة التى يريدها الشاعر، فما هارون الرشيد هنا سوى الحكام العرب الذين قتلتهم منظمة التحرير الفلسطينية حينما أعلنت الكفاح المسلح وأعلنوا عن النوم المؤبد. وهكذا ينجح الشاعر فى استخدام الشخصية التاريخية التراثية استخدامًا مُعاكسًا لواقع التراث.

الشخصيات التاريخية المنبوذة:

فى تاريخ كل أمة من الأمم شخصيات تاريخية أعطت لوطنها الكثير حتى أصبحت رمزًا للتضحية والفداء. وعلى العكس من ذلك فهناك شخصيات عديدة فى تاريخ كل أمة من الأمم انصرفت إلى اللهو والدعة تاركة مصالح البلاد العليا نهبًا للطامعين والغاصبين. وبذلك أصبحت هذه الشخصيات رمزًا للخيانة الوطنية التى لا يمكن لمحكمة التاريخ أن تتغاضى عنها، وفى تاريخنا المصرى تبدو شخصية«كافور الإخشيدى» من هذا النوع الأخير الذى تقاعس عن مجد العروبة وعن الذين يدافعون عنه من قادة الدولة الحمدانية وانغمس فى لذَّاته ولهوه، لذلك فقد استغله كثير من الشعراء فى العصر الحديث رمزًا لأى حاكم مصرى يعد خائنًا من وجهة نظرهم على الأقل[2]. وبذلك فقد ادخر «نزار» استخدام شخصية «كافور» إلى ما بعد توقيع معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية والتى بمقتضاها أُعْلِن إنهاء حالة الحرب بين مصر

---

(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٩٠).

(٢) انظر فى ذلك ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة للشاعر امل دنقل قصيدة من مذكرات المتنبى فى مصر والتى كتبها بعد هزيمة ١٩٦٧م. مشيرًا إلى خيانة جمال عبد الناصر من وجهة نظره.

والعدو الصهيونى. وكان لهذا الحدث المؤلم أثره على «نزار» بين التصديق والرفض بين الحلم المعلق على كاهل مصر والحقيقة التى أعلنتها مصر أيضًا:

مَنْ ذا يصدِّقُ أنَّ مصرَ تهوّدَتْ ... فمقَامُ سيِّدِنَا الحُسَيْنِ يَبَابُ
مَا هذِهِ مصرُ.. فإنَّ صَلَاتَهَا ... عِبريَّةٌ.. وإمَامَهَا كذَّابُ
مَا هذه مصرُ.. فإنَّ سماءَهَا ... صَغُرَتْ وإنَّ نِساءَهَا أسلَابُ
إنْ جاءَ كَافُورٌ.. فكم من حاكمٍ ... قَهَرَ الشعوبَ، وتاجُهُ قُبْقَابُ[1]

غير أننى آخذ على الشاعر وصف شعب مصر بأنه مسلوب الحرية والإرادة وإن كان الحاكم فعلًا أبدى نوعًا من القهر لشعب مصر، إلا أن مصر آنذاك كانت تتمتع بحرية لم ينعم بها شعب عربى آخر من الشعوب التى كان يعيش فيها «نزار».

وقد بلغت هجمته القوية على «الحاكم» دون الشعب مستغلًا الرمز نفسه وهو «كافور»:

هَلْ أتَتْكَ الأخْبَارُ يَا مُتنبى ... إنْ كافورَ فَكَّكَ الأهْرَامَا؟
سَقَطَتْ مصرُ فى يَدَىْ قَرَوىٍّ ... لَمْ يَجِدْ مَا يَبيعُ إلا «التَّرَامَا»
مَسْرَحِيُّ الطمُوحِ، يَلْبَسُ وَجْهاً ... للكُوميديا.. وثانيا للدِرَامَا
وَعَدَ النَّاسَ بالرحيقِ وبالشهدِ ... ولكن سقَاهُم الأوهَامَا
سَاقَ مَنْ فَكَّرُوا لمحكمةِ الأمنِ ... وَألغَى المِدادَ والأقلَامَا
وَظَّفَ النيلَ مستشارًا لديهِ ... والملايينَ ساقهَا أغنَامَا
أضرمَ النارَ فى منازلِ عبسٍ ... وتميمٍ وأنكرَ الأرحَامَا
عصبيٌّ.. يصيحُ فى مصرَ كالديكِ ... وفى القدسِ يمسحُ الأقدامَا
جَرَّدُوهُ من كُلِّ شيءٍ.. وَلمَّا ... استهلكُوهُ، ألقوا إليه العِظَامَا[2]

وعندما نتحدث عن الرمز فى هذه الأبيات، فإننا نتحدث عن مستويين له:

أولا - المستوى الفنى:

لقد برع الشاعر فى الربط بين شخصيتى«كافور والسادات»؛ فالشاعر لم يصرح بالسادات ولم يذكر من صفات كافور الحقيقية أي شيء؛ فكل الصفات التي أوردها صفات معاصرة تخصُّ الرئيس الراحل أنور السادات وحده، وهذا يجعل تلاحمًا مابين الرمز - كافور - والمرموز إليه - السادات. ويمكن أن نرد الرموز إلى مدلولها كما يلى:

---

(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٤٤، ٦٤٥).

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة - (٣/٥١٠، ٥١١، ٥١٢).

المتنبـــــى ـــــ كل المثقفين العرب

كـــافـــور ـــــ السادات

عبس وتميم ـــــ الدول العربية

ثانيًا - المستوى الدلالي والسياسي:

قد كنت أقبل من «نزار» ذلك الوصف عن مصر وحاكمها في تلك الحقبة لولا أن نزارًا نفسه قد تنبأ بزيارة السادات للقدس والصلح مع اليهود وبارك ذلك.. ففى مقال له نشر فى مجلة الأسبوع العربى فى بيروت فى ٢٠من يناير ١٩٧٥م وضم مع بقية مقالاته فى كتاب بعنوان - الكتابة عمل انقلابى - قال نزار: «لو كنت مكان الرئيس السادات لجمعت العرب فى غرفة واحدة وقلت لهم بالحرف العريض ما يلى:

أنتم تملكون مالاً ولا تقاتلون.. ونحن نقاتل ولا نملك مالا.. ومصر لا تستطيع أن تسكن إلى ما شاء الله فى غرفة مرهونة.. فإما أن تدفعوا أجرة الغرفة أو ستضطرون مصر إلى الانتقال نهائيا من الحى العربى إلى بلاد الجان.. وأحضان كسرى أنو شروان»[1].

وأستطيع الجزم بأن «نزارًا» يركب الموجة العربية العامة ويسير معها حيث ترميها الرياح، فقد انتقلت مصر إلى أحضان الأعداء، وهذا ما كان سيفعله «نزار» لو كان مكان السادات، فلماذا إذن يهجوه ويتهكم عليه بعدما تنبأ بالسلام وتمناه. وللشاعر فى ذلك مدح فى مصر وهجاء لبقية الأقطار العربية إذ يقول:

تستبدُ الأحزانُ بى... فأُنَادِى	**آه يا مصـــرُ مـن بنى قحطـانِ**
تَاجرُوا فيكِ..سَاومُوكِ..استبَاحُوكِ	**وَبَـاعُوكِ كـاذبـاتِ الأمـانـى**
آهِ يا مصرُ .. كَمْ تُعانِينَ مِنْهـمْ	**والكبيـرُ الكبيـرُ.. دومًا يُعَانِى**
أَكَـلَتْ مصرُ كبدَهَا... وسواها	**رافــلٌ بالحـريرِ والطيلَسَانِ**
قد رَدَدْنَا جحافلَ الرُومِ عنكُمْ	**وَرَدَدْنَا كِسْـرَى أنـو شـروانِ[2]**

فالسلام مع الصهاينة هو وليد فساد عربى عام وليس مصرى خاص بل نستطيع القول بأن تبعة السلام تقع على العرب عامة قبلما تقع على عاتق السادات وحده.. ولو عاش نزارٌ ليومنا هذا لأدرك أن السادات رحمه الله كان سابقاً لعصره من العرب أجمعين ومن مثقفيهم، فماذا قدَّم العرب بديلاً للسلام؟ هل حاربوا إسرائيل؟ هل حرَّروا فلسطين؟ كل هذه الأسئلة يندى لها الجبين.

---

(١) نزار قبانى، الكتابة عمل انقلابى - الطبعة الأولى يناير ١٩٧٨م، ص٢٥٦ - منشورات نزار قبانى - بيروت.

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٨٠ - ٤٨٣).

فإذا كان «كسرى أنو شروان» رمزًا للصهاينة واعترف الشاعر أن مصر هى التى هزمته والشاعر نفسه قد اعترف نثرًا بأنه ينبغى لمصر أن تنام في أحضانه.. على عكس كثير من الشعراء العرب الذين استنكروا الصلح قبل وقوعه إذا تنبأ الشاعر المصرى الراحل أمل دنقل به ورفضه رفضًا قاطعًا[1].

٣- الرمز الأدبى:

من الطبيعى أن يكون الموروث الأدبى هو أكثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس الشعراء.

ومن الطبيعى أيضًا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية (التراثية) هى الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هى التى عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت هى ضمير عصرها وصوته الأمر الذى أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر فى كل عصر. فلا غرابة أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعًا فى الوقت نفسه أكثرها طواعية للشاعر.. لكن الملاحظ أن الشخصيات التى حظيت بالقدر الأعظم هى تلك الشخصيات التى ارتبطت بقضايا معينة وأصبحت فى التراث رموزًا لتلك القضايا وعناوين عليها سواء أكانت هذه القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو حضارية أو عاطفية....[2].

ومن الشخصيات التى تمثل قضايا سياسية في شعر «نزار» السياسى شخصية أبى الطيب المتنبى الذى ناصر العروبة ودولة بنى حمدان؛ فالشاعر لا يستوقفه إلا عند ضياع المجد العربى المعاصر وذبوله أو بالأخرى ضياع قداسة الجهاد ضد أعداء الأمة.

هَلْ أَتَتْكَ الأخبَارُ يا متنبى إنَّ كافـورَ فـكَّكَ الأهرامَا[3]

ثُمَّ يستوقف نزارٌ أبا الطِّيب فى مقارنة مريرة بين حال الدولة الحمدانية الصغيرة ودفاعها عن الحصون وبين حال الأمة العربية الكبيرة اليوم، لقد حافظ الحمدانيون على مجد العرب وخاضوا الحروب المتتالية وينتقلون من نصر إلى نصر، أمّا عرب اليوم فهم لا يمتون بصلة لبنى حمدان إذ تستباح أرضهم وأعراضهم، وهم قانعون، وكأن فلسطين لا تعنى أحدًا أو أنها تخص قومًا سوانا.

فالأرض هي الأرض لم تتغير لكن الذى تغير هو أولئك الرجال الأبطال العظام الذين عرفوا لذة المجد ونخوة العرب:

فَلَا خيولُ بنى حمدانَ راقصةً زهوًا ولا المُتنبى مالئُ حَلبَا[4]

---

(١) انظر ديوان - أقوال جديدة في حرب البسوس - قصيدة كليب أو الوصايا العشر - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٨١م.

(٢) د. علي عشري زايد - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص١٧٣.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة. (٣/٥١٠).

(٤) السابق، (٣/٤٢٠).

ويعتبر «عنتره بن شداد» من الشعراء العرب الفوارس الذين يرتبط ذكرهم بالذود عن حياض الأمة، لكن القوى المعادية للأمة العربية نجحت فى تبديل واقعنا المعاصر عن ماضينا التراثى المشرق فلا يوجد اليوم «عنترة» جديد.

والشاعر عندما يتحدث عن تزييف الصورة المعاصرة لعنترة لا تمتد إليه فى التراث لكنها تسقط على الحكام المعاصرين الذين يزيفون التاريخ حسب أهوائهم ونزعاتهم، فيفرغون التاريخ من بطولاته الحقيقية ويحولون عارهم إلى بطولات وهمية:

دَخلُوا علينَا

كَانَ عنترةُ يبيعُ حصانَهُ بلُفَافِتى تَبْغٍ..

وقُمصانٍ مُشجَّرةٍ..

ومعجُونٍ جَديدٍ للحلاقةِ..

كان عَنتَرَةُ يبيعُ الجاهليّةَ

مَا زالَ يكتبُ شِعْرَهُ العُذرىَّ قيسٌ

واليهودُ تَسَرَّبُوا لفراشِ لَيلَى العَامريّةْ

حتى كلابُ الحيِّ لَمْ تَنْبَحْ..

وَلَمْ تُطْلَقْ على الزانى رصاصةُ بُندقيَّةْ[1]..

ويمكن رد الرموز إلى معادلها كما يلى:

- ليلى العامرية - الأمة العربية بأسرها - فراش ليلى
- فلسطين المحتلة - قيس بن الملوح - الخمول العربى المعاصر
- كلاب الحى - بعض حكام العرب الذين تخلوا عن تحرير الأرض
- الزاني - الصهاينة

والذى يلفت النظر هنا أن نزارًا يركّز على المرأة والشرف، وهما ما كان العرب منذ الجاهلية يحافظون عليهما، ويدافعون عنهما حتى الموت، وهذه سمة واضحة وجلية في شعر نزار، وجود المرأة كرمز سياسى، وهناك مَنْ يقول بأن نزارًا قد تأثر بفترته الغزلية الأولى، ولكنّى أعتقد أن الأمر يتعدى ذلك ولا ينفيه، لأنّه يريد تحفيز الهمم وإثارة النخوة في قلوب الرجال حتى تحرر

---

(١) السابق، (٣/٢٣١).

الأرض السلبية، ومن أبرز الأمثلة على استخدام المرأة كرمز قصيدته «قارئة الفنجان» التى ذاع صيتها على أنها قصيدة عاطفية، يحفظها القاصي والدّاني على هذا، وأظن أن المرأة في القصيدة هى فلسطين الحبيبة، والذى يُقرأ فنجانه هو الزعيم الراحل جمال عبدالناصر، الذى أحب فلسطين حُبًّا جمًّا، لكن الحب وحده لا يكفى لأن المحبوبة يُحكم اليهودُ حصارَها[1]:

بحياتِكَ يا وَلَدى امرأةٌ   عيناها سُبْحان المعبود
فَمُها مرسومٌ كالعُنْقُودْ   ضحكتُها مُوسيقى وورُودْ
لكن سماءَكَ مُمْطرةٌ   وطريقُكَ.. مسدود.. مسدودْ
فَحبيبةُ قَلبكَ.. يا ولدى   نائمةٌ.. في قصر مرصودْ
والقصر كبيرٌ.. يا ولدى   وكلابٌ تحرسُه ويَهُودْ[2]
وأميرةُ قلبك نائمةٌ   مَنْ يدخلُ حجرتها مفقودْ
من يطلب يدها.. من يدنو   من سور حديقتها مفقودْ
مَنْ حَاوَل فك ضفائرها   يا ولدى.. مفقودٌ.. مفقودْ

فنزار يركِّز على المحبوبة والفارس، المحبوبة مقيدة في قصور الأعداء والفارس العاشق يعجز عن تخليصها، برغم جمالها الفتَّان، وشدة ولهه بها، وهى في النهاية تخص مسألة الشرف العربي والكرامة العربية التى أصبح الحفاظ عليهما في هذا الزمن الرديء مُحالاً أو ما يشبه المُحال.

كما نلحظ استخدام شخصية عنترة استخدامًا معاكسًا لما عُرِف عنها من قوة وبأس في المعارك، فإنّ البطولة بمفهومها عند عنترة التراثي هي دحرُ الأعداء، وبمفهومها المعاصر تدخين التبغ ولبس القمصان المُشَجَّرة التي ترتديها عادة النساء. وإذا كان عنترة - التراثي- زهو المجد العربي في جزيرة العرب، وبطل الحروب لأكثر من ثمانين عامًا، فإنّ جزيرة العرب تخرج لنا الآن - عنترةً معاصرًا، يبحث في بارات أوروبا عن امرأة بيضاء، وهذه المفارقة من نزار تعكس الواقع الأليم الذي نحياه اليوم.

عنترةٌ.. يبحث طولَ اللَّيل، عن رُوميَّةٍ

(١) الأعمال السياسية الكاملة، (١/٦٤٩، ٦٥٠).

(٢) صدرت هكذا في الطبعات الأولى من الديوان وقد بَدَّلها نزار في الطبعات الأخيرة إلى «وكلاب تحرسه وجنود» ولا أدرى السبب وراء التغيير وعندما سألته - رحمه الله - عن ذلك أجاب بأنه يريد التعميم لا التخصيص ولكنني لم أقنع بذلك.

بيضاءَ كالزبْدَةِ..

أو ملبسةِ الفخذين.. كالهلالْ..

يأكلُها كبيضَةٍ مسلوقَةٍ

من غير مِلْحٍ - في مدى دقيقةٍ -

وَيَرْفَعُ السِّروالْ[1]!!

وقد اشتهر العصر الأموى بنقائص جرير والفرزدق وهذه النقائض باركها الخلفاء آنذاك لصرف الشعب عن السياسة وأمور الدولة (كما يفعل الحكام الحاليون عندما يباركون ويمولون مباريات كرة القدم) غير أن جريرًا والفرزدق حالة أدبية فيها يتبارى شاعران أما الحكام العرب فقد تحول كل منهم إما إلى جرير وإما إلى الفرزدق حتى لم تعد هناك علاقات طيبة وطيدة بين الدول العربية، فكل منهم يريد قتل الآخر على الرغم من مرور شهر «يونية» (حزيران) كل عام عليهم، فبالأحرى أن توجه الخصومات إلى الصهاينة لا إلى أبناء الأمة العربية:

يَأتِى حَزِيْرَانُ ويذهبُ..

والفرزدقُ يغرزُ السكِّينَ في رِئَتَى جريرْ

والعَالَمُ العَرَبِيُّ شطرنجٌ

وأحجارٌ مبعثرةٌ

وأوراقٌ تطيرْ[2]

وهناك شخصية أخرى تراثية ارتبطت بقضية عاطفية، وهي شخصية الخنساء التي ارتبط اسمها بعاطفة التفجع والحزن في تراثنا الشعري، وأصبح علمًا على الرثاء بعد أن أوقفت جُل شعرها على أخيها «صخر» وهجرت ملذات الحياة، وهي مضرب المثل في جمال العيون وكحلها[3]. وهذا ما جعل النابغة الذبياني يقول لحسان بن ثابت عندما أنشده الشعر في سوق عكاظ: «إنك لشاعر وإن أخت بنى سليم (ويقصد الخنساء) لبكاءة»[4].. وقد استغل الشعراء المعاصرون شخصية الخنساء للتعبير عن الجانب الباكي الحزين في تجربتهم وكانوا في

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦/٣٩١).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٢٣٥).

(٣) د. محمد ابو الأنوار - الشعر الجاهلي، ص٣٣٤، مكتبة الشباب، سنة ١٩٧٦م.

(٤) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، جـ٩، ص١٥٦.

الغالب يضفون عليها دلالات سياسية، فالخنساء في رؤياهم ترمز للأمة العربية التي تتكاثف عليها المحن وتتوالى عليها الأحزان وتفقد أغلى زهراتها[1].

وقد استغلها «نزار» رمزًا لحالة الأمة العربية بعد الهزيمة وقد اعتراها التمزق وتوالت عليها الأحزان والمصائب:

وَنَنَامُ على هجو جرير وَنفيقُ على دمعِ الخنساء[2]

وقد نجح الشاعر في المزج بين التمزق في الساحة العربية - والذي يمثله جرير - وبين الحزن النابع من أعماق الأمة والذي يمثله «دمع الخنساء».



---

(1) د. علي عشري زايد - استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٣٥.
(2) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢١٧).

توظيف المقدمة «الموروثة»:

لقد وردت إلينا القصيدة الجاهلية وهي في معظمها لا تكون إلاّ مفتتحة بمقدمة النسيب التي تجمع بين ذكر الطلل والحنين إلى المحبوبة «وليس بالضرورة في هذه الحالة - أن يكون الشاعر رحالة في واقعه إذا ارتحل في شعره، ولا أن يكون متيَّمًا على الحقيقة إذا اشتكى فيما يبدعه من وصف الهجر ولوعة الفراق؛ فما التشكي والالتياع في المنظور الفني إلا تجسيد لرغبة الشاعر في جذب المتلقي واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه[1]».. وفي العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها التقليدي من حيث هي قناع رمزي يلوذ به الشاعر، بغية إيقاظ موروث صوري يلتقي لديه هو والمتذوق على حد سواء[2].

نزار والمقدمة «الموروثة»:

كم تغنى شاعرنا القديم في مقدماته بالعيون الحور والأطراف الساجية والأهداب المكحولة، فانظر كيف تحولت العيون على قلم «نزار قباني» إلى عالم من الرؤى والأخيلة، إلى موسم من الخصب والكروم والخضرة، إلى رحلة في المدى الأزرق تطويه وتنشره وبلا حدود:

ونَظَــــرتُ في عينــى تُحدِّثني والمـــدُّ يطــويني وينشُرني
فــإذا الكـرومُ هناك عـارشةٌ وإذا القلُـــوعُ الخضر تحملُني
هَذى بحارٌ كنتُ أجهــلُهَــا لا بَرّ بعد اليــومِ يا سُفُنــي
تَاهَتْ بعينيها وما عــلِمَتْ أنِّــي عبــدتُ بعينهـــا وطنى

وربما لم تخل الصورة في البيت الأخير من مباشرة؛ فهي قد أحالت الخاص إلى العام ومن الجزئي إلى الكلي ومن العيون إلى الوطن دون أن يكون لهذه النقلة مرشحاتها أو امتداداتها في بقية عناصر البناء، ورغم ذلك فهي نقلة لا تخلو - أيضًا - من دلالة لأنها تلمح تلك الصلة العريقة بين المكان والإنسان؛ «فقديمًا كانت الديار تذكُرُ ساكنيها، وكان ارتباط الشاعر بالمكان وجهًا من وجوه علاقته بالماضي وحديثًا تنعكس العلاقة مع بقاء أطرافها فيضحى التفكير بالحبيب، ضربًا من التفكير بالوطن، وتغدو الملاحة في عينيها رحلة عبر آماد الأرض الأم بحقولها وبيادرها وكرومها ونخيلها وأنهارها[3]».. غير أن «نزارًا» تفاعل مع المقدمة الطللية الموروثة تفاعلاً كبيرًا عندما يستنطق الديار ويقف عليها باكيًا ملتاعًا، فإنّنا لا نجد فرقًا شاسعًا بين المقدمتين الموروثة أو المقدمة النزارية، فهذه العراق يقف أمامها «نزار» باكيًا ومتذكرًا ذكرياته فيها كما كان يفعل القدامى:

(١) د. محمد فتوح احمد - واقع القصيدة العربية، ص٨٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٨٤.
(٣) النص منقول من واقع القصيدة العربية للدكتور محمد فتوح احمد، ص١٠٢.

مرحَبًا يا عراقُ.. جئتُ أغنيكَ وبعـــضٌ مـــن الغـنـاءِ بكاءُ

مَرْحَبًا.. مَرْحَبًا.. أتعرفُ وجهاً حَفَرَتــهُ الأيّـــامُ والأنـــواءُ

أكَلَ الحُبُّ من حَشَاشَةِ قلبي والبَقَـايَـــا، تقاسمتهَا النساءُ

كُـلُّ أحبَابِي القدامى نسوني لا نَـــوارُ تجيـــبُ أو عفــرَاءُ

فالشــفَاهُ المُطَيَّبَـــاتُ رَمَادٌ وخيامُ الهوى، رَمَـاهَا الهواءُ[1]

ونكاد نجزم أن معظم قصائد نزار السياسية التي كتبت بالشكل التقليدي بمقدمات غزلية قد تبدأ باستفهام كما فعل «عنترة»، لكنه لا يطلب من الديار الكلام مثلما فعل عنترة؛ بل يكتفي بالتغني بصبابته.. فالشاعر يبدأ بالاستفهام الغزلي:

أتُـــراهَـا تُحِبُّنِـــي مَيْسُونُ؟ أمْ تَوَهَّمَـتُ.. والنســاءُ ظنُونُ

كَـمْ رسـولٍ أرسـلتُـهُ لأبيهَـا ذَبَحتْـهُ تَحْتَ النقابِ العيُـونُ

يَـا ابنَةَ العَـمِ والهوى أمويٌّ كَيْفَ أخفِي الهوى وكيفَ أبِينُ[2]

وعندما يذكر «نزار قباني» ديار المحبوبة وحبه لها ثم يذكر ظباء الحمى - النساء - فإننا نجد علاقة قوية بين هذه المقدمة ومقدمة زهير بن أبي سلمى، يقول نزار:

مَا وُقُوفِـي على الديارِ، وَقَلْبِـي كَحَبِيبِـي قَـدْ طَـرّزتْهُ الغضـونُ

لاَ ظبَـاءُ الحِمى رددنْ سلامي والخـلاخـيلُ ما لهُنَّ رنيـنُ[3]

ويقول زهير:

وَدَارٌ لَهَا بالـرّقمتـــينِ كأنَّهـَـا مراجيعُ وَشْمٍ في نواشر معصَـمِ

بها العينُ والآرامُ يمشينَ خلفَةً وأطلاؤهَا ينهضن من كُـلِّ مجثم

فَلمَا عرفتُ الدارَ قلتُ لربعهَا ألا انعمْ صَبَاحًا أيُّها الرّبعُ واسلمِ[4]

فالفكرة واحدة والمعالجة الفنية واحدة لكن الفرق يكمن في خمسة عشر قرنًا من الزمان أو يزيد وفي بيئة صحراوية جرداء تقابلها مدنية القرن العشرين والتي حولت عند «نزار» مدلول «الظباء» إلى النساء الجميلات غير أنه عند «زهير» لا يعطى إلا معناه الحقيقي.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩٤).

(٢) المصدر السابق، (٣/٤٣٠).

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٣٠).

(٤) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - للأنباري تحقيق وتعليق عبدالسلام هارون، دار المعارف ١٩٦٣م، القاهرة ص١١٤.

وفي ملمح آخر يتحدث «نزار» عن تجربته العاطفية الذاتية في مطلع القصيدة ثم يفرغ بعد المقدمة للغرض السياسي الذي نظم من أجله القصيدة.

أيقظتني بلقيس في زرقة الفجر وغنت من العراق مقاما

أرسلت شعرها كنهر (ديالى)[1] أرأيتم شعرا يقول كلاما[2]

ولو نظرنا إلى الشعر الجاهلي لوجدناه يسير على نفس الوتيرة، ونزار لم يكن مقلدًا القدامى فقط، بل أضاف وطور ما استطاع سواء في الرمز الشعري - كما سبق - أو الصورة الشعرية كما سيأتي.



(١) نهر ديالى - نهر متفرع من دجلة ويسمى باسم محافظة ديالى التي يمر بها وهي شمال شرق بغداد.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٠١).

ثانيًا - الصورة الشعرية:

حول مفهوم الصورة الشعرية:

تستعمل كلمة الصورة - عادة - للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانًا، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات[1]، وتعتبر وسيلة الشاعر والأديب في «نقل فكرته وعاطفته معًا إلى قرائه أو سامعيه»[2]؛ بل إن الصورة الشعرية هي العقل الإنساني الذي يطلب قرابة مع كل شئ حي، أو كان حيًّا جاعلاً مطلبه حسنًا، ولهذا فإنه يوجد خلال كل استعارة تشابهًا بين المواد الخارجية[3]. وتعتبر الصورة الشعرية إحدى الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يشكل رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره[4].

وتعد أكثر الصور الشعرية إمتاعًا تلك «التي تكون حاضرة في أذهان معظم الناس»[5]، فالصورة الشعرية إذًا هي مجال الحكم على الشاعر، فالمعاني عامة لدى جميع الناس، ومنهم الشعراء ولكن العبرة في مدى قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني في ألفاظه، وقدرته على تصويرها «وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أُبرِزَ فيه، وكم من معرض حسن قد ابتُذِلَ على معنى قبيح ألبسه»[6].

وإذا كان الشعر تذوقًا وإحساسًا، لا جدلَ ولا محاجة، فهو إقناع شعوري وليس برهانًا عقليًّا، «فالعمل الأدبي ليست مهمته البرهنة على شئ أو إثبات قضية أو إيضاح حقيقة معينة؛ وإنما المفروض فيه أن يكون موجودًا في ذاته ولذاته»[7]، ومن ثم قد يكون الشئ متقنًا محكمًا ولا يكون حلوًا مقبولاً، ويكون جيدًا وثيقًا وإن لم يكن لطيفًا رشيقًا، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة وأخرى دونها مستحلاة مرموقة[8].

---

(١) د. مصطفى ناصف - الصورة الادبية ص٣ - مكتبة مصر سنة ١٩٥٨م.

(٢) احمد الشايب، اصول النقد الأدبي - مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السابعة، ١٩٦٤م، ص٢٤٢.

(٣) C. Day Leuis: The Poltic Image, London, 1962, P. 35.

(٤) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٦٨.

(٥) Majorie Boulton, The Anatomy Of Poetry, London, 1968, P. 133.

(٦) ابن طباطبا العلوى - محمد بن احمد - عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام - المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٥٦م.

(٧) زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - مكتبة مصر القاهرة ص٢٥٩.

(٨) القاضي الجرجاني - علي بن عبدالعزيز - الوساطة بين المتنبي وخصومه - تحقيق وشرح ابو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٦م، ص-١٠.

والصورة الشعرية ليست اختراعًا حديثًا فشعرنا العربي القديم حافل بالصور الشعرية البارعة التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود[1]، بيد أن أول من أطلق تسمية التصوير على الشعر صراحة هو الجاحظ حينما ذهب إلى أن الشعر «صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[2].

وكانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قدر من الوضوح وقرب المتناول، ولعل علاقة «المشابهة» كانت هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعًا في القصيدة الموروثة. ومن ثم فإن معظم جهود النقاد والبلاغيين العرب في دراسة الصورة الشعرية دارت حول هذه الصورة التي تقوم على أساس فكرة المشابهة حيث انصبت معظم جهودهم على دراسة «التشبيه» و«الاستعارة» التي هي من وجهة نظر البلاغة العربية والنقد العربي القديم تشبيه حذف أحد طرفيه[3].

على أننا لم نعدم أن نجد ناقدًا وبلاغيًا واسع الأفق مرهف الحس كعبدالقاهر الجرجاني لا يرتاح إلى نشدان التشابه في مثل هذه الصور التشخيصية، ولا يميل إلى اعتبارها تشبيها حذف منه المشبه به وأضيف بعض لوازمه للمشبه[4]. وقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني أيضا بحسه المرهف أن قيمة الصورة الفنية ومدار بلاغة الكلام يتوقف على براعة الشاعر في صياغة الصورة التي يكون سطحها الحسي - وهو وجهها الأول - الجسر الموصل إلى وجهها الثاني الكامن خلف السطح الحسي وهو الذي يهدف إليه المبدع[5]. وعلى هذا تكون الصورة الشعرية مثل اللوحة الفنية التي يبدعها الرسام بريشته، بحيث لا تنقل الموجودات الحسية نقلاً حرفيًا مطابقًا لما هي عليه في الواقع العياني المرصود، وإنما يضيف إليها الفنان ويعيد تشكيل صياغتها التصويرية بما يتمشى ومشاعره وأفكاره ومواهبه. فتكون مزيجًا من الشعور والحس من واقع الموجودات العياني وواقع الفنان النفسي، وفي كثير من الأحيان لا تكون اللوحة الفنية نقلاً وتصويرًا لموجودات حسية أراد الرسام نقلها ورسمها، وإنما هي تصوير لصور ذهنية ومشاعر وجدانية أراد الفنان إبرازها والتعبير عنها فكانت اللوحة الفنية وسيلة إلى ذلك ومن هنا كانت الصورة

(١) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٧٣.

(٢) الحيوان للجاحظ جـ٣، ص١٣٢، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون - مطبعة مصطفى الحلبي - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٢٨م.

(٣) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٧٤.

(٤) انظر عبدالقاهر الجرجاني - اسرار البلاغة - ص٣٣، تصحيح محمد عبده، ومحمد الشنقيطي - دار المنار - الطبعة الثانية ١٩٥٩م، ودكتور علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٧٤.

(٥) عبدالقاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - تحقيق وشرح محمود محمد شاكر، ص٢٦٦، ص٤٢٥، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٤م.

دائمًا غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[1]..

الصورة الشعرية في شعر نزار السياسي:

يعتبر «نزار من أكثر الشعراء العرب المعاصرين استخدامًا للصورة الشعرية ولم يكن استخدامه لها استخدامًا تقليديًا بل أتى فى كثير منه استخدامًا متميزًا ويبدو ذلك فى طريقة أدائه ونعومة نسيج الجملة الشعرية بين يديه.

وبالرغم من كون الدراسة خاصة «بالشعر السياسى» غير أن الطبيعة تشكل المصدر الأساسى فى الصورة الشعرية لدى «نزار»؛ ففى حديثه عن «دمشق» مسقط رأسه حينما عاد إليها بعد طول غياب نلمح مفردات الصور عنده - والتى أتى بها من الطبيعة - مثل البحر، السحب، الصفصاف، البساتين، العنب وكذلك المئذنة:

أنــا قَبيلــةُ عُشّــاقٍ بكــاملِهَــا	**وَمِنْ دمُوعى سقيْتُ البحرَ والسُحُبَا**
فَكُ صَفْصَافَةٍ حَوّلتُهَـا امـرأةً	**وَكُــلُّ مِئْــذنَــةٍ رصّعتُهَـا ذهبَـا**
فَلَا قميصَ من القمصانِ ألبسهُ	**إلا وجدتُ على خيطانهِ عنبَا[2]**

وعندما يتحدث عن «جنوب لبنان» إبّان الغزو الصهيونى له، فهو يصوره بشجر الورد مطوعًا مظاهر الطبيعة لصوره الشعرية:

يَا شجرَ الوردِ الذى يحترفُ الفداءْ[3]..

وعندما يتحدث عن نفسه يصور نفسه بشجر النار:

يَا أصدقاءَ الشعرِ

إنّى شجرُ النّار، وإنّى كاهنُ الأشواقْ[4]..

وإذا ما تحدث عن العناصر الخيرة فى الوطن العربى صورها بالسنابل والأشجار والورد والنجوم.

أكتبُ

كي تَقرأني سنابلُ القمحِ،

وكي تقرأني الأشجارْ

---

(1) انظر: د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية، ص٧٥.

(2) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤١٩/٣).

(3) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٥٨.

(4) المصدر نفسه، ص٣٩.

أكتبُ

كي تفهَمُني الوردةُ، والنجمةُ، والعصفورُ[1]

وأدوات التصوير الفني لدى نزار متعددة، فيلجأ للخيال والتجسيد أو يستخدم التشخيص والصور المركبة استخدامًا فنيًا رائعًا.

★ الخيال والتجسيد:

يعد «نزار» من طليعة الشعراء المعاصرين الذين يمزجون الخيال بالتجسيد مزجًا فنيًا رفيعًا، حيث تتآزر المحسوسات مع المشاعر الوجدانية الخاصة بذات الشاعر وتسبح في آفاق الخيال لتُنتجَ في النهاية صورةً رفيعة البناء. ذلك لأن الخيال يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي وهو الذي يعيد التأليف بين العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر الصورة الشعرية ومكوناتها، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلاً حرفيًا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه ويحوله إلى «واقع شعري» لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلاً جديدًا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة[2].

فعندما يتحدث الشاعر عن الفداء والتضحية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م، فهو يجسد «الفداء» بالزهرة البيضاء ثم يمزجه بالخيال (أي الفداء) فيجعله يخرج من بحار الأسى وليل اليتامى، ثم يعود لتجسيده في شكل السنابل الخضراء التي تمتزج أيضًا مع الخيال فتلوح من شحوب الخريف ومن وجع الأرض.

مِنْ بحارِ الأسَى، وَلَيْلِ اليَتَامَى تطلـــــعُ الآنَ زهرةٌ بيضـاءُ

من شحوبِ الخريفِ من وَجَعِ الأرض تلـوحُ السنـابـلُ الخضـــراءُ[3]

ومن مجموع الصور المتداخلة يمكن الوقوف على أساس البناء فيها، ففي الشكل الخارجي للبيتين يتكون لدينا أرض خصبة وزهرة تطلع وسنابل تلوح، أما في البناء الداخلي في البيتين، فنجد الأرض الخصبة مكونة من شقين في البيت الأول أثمرا زهرة، وفي البيت الثاني من شقين أيضًا خلَّفا سنابل، وهذه الأرض الخصبة هي مظاهر اليأس والفجيعة والهزيمة والإحباط والناتج من هذه الأرض هو الفداء والبطولة لكن تبدو ملاحظة وهي أن الفجيعة واليأس في البيتين

---

(١) المصدر نفسه، ص١٥.

(٢) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٧٨.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤١٠).

ضعف الفداء والتضحية، وأظن أن الشاعر أراد بذلك أن يبين هول الهزيمة ومن جهة أخرى يعلل أسباب الفداء الكثيرة ويمكن أن نلحظ ذلك مما يأتي:

الأرض	ناتج الأرض
(١) بحار الأسى (٢) ليل اليتامى	(١) زهرة بيضاء
(٣) شحوب الخريف (٤) وجع الأرض	(٢) سنابل خضراء

البيتان إذًا مزاوجة بين الجرح والأمل، لكن الشاعر لا يتبنى موقفًا سلبيًا للمأساة ولا يتسم باللامبالاة، ذلك لأن الموقف الإيجابي هو الموقف الطبيعي كرد فعل للمأساة، فليس الموقف كما صور الشاعر وليد اليأس بمقدار ما هو وليد التعمق في إدراك حتمية الفداء الذي يعتبر الطريق الوحيد لتحرير الأرض.

وفي كثير من الأحيان «لا تخضع الصور للتحليل المنطقي العقلي لأنها ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل؛ لأن الصورة الشعرية غالبًا ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع علاقات جديدة»[1]:

مِنْ بحارِ النزيفِ... جاءَ إليكُمْ

حَامِلاً قلبَهُ على كَفَّيْهِ

سَاحِبًا خِنجَرَ الفضيحةِ والشعرِ،

ونارُ التغييرِ في عَينيهِ[2]..

فإتيان الشاعر من «بحر النزيف» وهو يحمل قلبه على كفيه» ثم يسحب الشاعر خنجرًا للفضيحة والشعر ثم تظهر نار الثورة فى عينيه، كل هذه الصور الجزئية ليست تشكيلًا عقليًا واعيًا، وليست كذلك تشكيلًا اعتباطيًا، إنما هى صور ترسبت فى لاشعور الشاعر ولم تترها هنا ولم يجمع بينها إلا شعور خفى بمرارة الهزيمة، هذا الشعور يعتصر قلب الشاعر، وبالتالى كانت الأبيات أشبه بنقطة انطلاق (بحار النزيف) ونقطة وصول (نار التغيير) وكلاهما لا وجود له فى أرض الواقع، لكنه الضياع والحسرة والألم عندما تدخل جميعًا إلى نفس الشاعر.

ولا تعتبر الصورة ناجحة إلا إذا حملت شحنة عاطفية فى كل جزء من أجزائها «فالعاطفة هى

---

(١) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٧٨.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٣.

التى تهب للحدث تماسكه ووحدته، ولا يعتبر الحدث حدسًا حقًا إلا لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن ينفجر الحدس[1].

فيتجسد الزمان «وهو معنوى» بستانًا، ويتحول العصر وهو «معنوى أيضًا» إلى اللون الأخضر، وكذلك «الأمانى» تصبح جداولًا تنساب وترقرق فى دفء وعطاء وحيوية ولا نجد العاطفة تبلغ ذروتها واشتعالها لدى «نزار» إلا عندما يتحدث عن«عبد الناصر» وعصره بعد وفاته:

زَمَانُكَ بُستَانٌ.. وعَصرُكَ أخضرُ وذكراكَ عصفورٌ من القلْبِ ينقرُ

لَمَسْتَ أمانينا، فَصَارَتْ جَدَاولاً وَأمْطَرْتَنا حُبًا، ولا زِلتَ تُمطِرُ[2]

ولكى تكون العاطفة قوية فى نسيج القصيدة كلها، فلا تظهر الصور الشعرية مضطربة ومشوشة فإنه «يُشترَط الأصالة أو الفردية أو الجدة فى العواطف المعبر عنها. كما ينبغى أن يكون الفنان مُخلصًا واضحًا فى تعبيره عن عواطفه»[3].

أما تحول المعنوى إلى مادى أو تعريفه به فيتجلى فى التجاء الشاعر إلى بعض المعانى والمشاعر وإلباسها ثوبًا حسيًا[4].

فنرى الأسى وهو معنوى يتحول إلى كحل للنساء فى فلسطين المحتلة.

نِسَاء فلسطينَ تَكحَّلنَ بالأسىَ وفى بَيْتِ لَحْمٍ قاصِراتٌ.. وقصَّرُ[5]

والكحل فى الموروث الشعرى له أثر السحر فى نفوس الشعراء وعقولهم، فهو رمز للأنوثة الطاغية والجمال البرّاق فكُثَيّرُ عزة يقول:

رَمَتْنِى بسهمٍ ريشه الكحل لم يضرْ ظواهرَ جلدِى وهو للقلبِ جَارِحُ

فالشاعر جعل ريش السهم كحلًا، وهو ما يختص بالمستعار منه وهى العين التى نظرت بها المحبوبة إلى الشاعر[6]. وعندما تكتحل النساء بالأسى ولا تجد سواه للتزين فهذه براعة فنية تحسب للشاعر؛ لأنه استطاع تجسيد المأساة لسكان الأرض المحتلة.

ومن صور تحول المعنوى إلى مادى جعل الربيع يرتعش فينا، بل لا يقف جمال الصورة عند هذا الحد، فهى تعتبر من الصور الإيحائية حيث يتحدث الشاعر عن نضال«منظمة التحرير الفلسطينية»:

---

(١) كروتشة بندتو - ترجمة د. سامي الدروبي - المجمل في فلسفة الفن ص٤٧ - دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٧م.

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣٨٤/٣).

(٣) زكريا إبراهيم. مشكلة الفن ص٢٠. مكتبة مصر. القاهرة.

(٤) د.محمد فتوح احمد - الرمز والرمزية ص٢٥١.

(٥) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣٨٧/٣).

(٦) د. عبد الواحد علام - قضايا ومواقف فى التراث البلاغى ص١٤٨

يَا رعشةَ الربيـع فِينا
بعدمـا بيسنـا[1]

فهو يرى فى نضال المنظمة بداية لكل إيحاءات الربيع من خصب ونماء.

والصور الإيحائية تعتبر أبعد تأثيراً فى النفس، وأكثر علوقًا فى القلب من بقية الصور الوصفية التقريرية، فالإيحاء يحمل القارئ إلى أجواء خيالية غير الأجواء التى يعيشها بل وينقله من عالم الواقع الذى يشده شداً إلى عالم الأحلام والسبحات الفكرية.

★ **التشخيص:**

يشيع «التشخيص» كثيراً فى صور «نزار» الشعرية حيث يشخص الشاعر المعانى المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة فى صور كائنات حية نابضة بالحياة والإحساس، فهذه القدس صريعة تغوض فى دمائها:

تغوصُ القـدسُ فى دمهَـــا وأنتَ صـريع شـهـــوَاتِـكْ[2]

وها هى فلسطين المحتلة تشرب الأحلام وتأكل الخطب الجوفاء من زعماء العرب الذين يتشدقون بسخيف القول:

سقَـوا فلسطينَ أحلاماً ملوَّنَـةً وأطعمُوهَا سخيفَ القولِ والخُطَبَا[3]

وها هو التاريخ مذبوحًا والقلم مصلوبًا إذا نطق بالحقيقة:

إنْ كَانَ مَنْ ذبحُوا التاريخَ.. هُم نَسَبِى على العصورِ، فإنّى أرفضُ النسَبَا[4]
مَاذَا سأقرأ من شِعْرِى وَمَنْ أَدَبِى حَوَافِرُ الخيل داستْ عندنا الأدبَا
وحاصرتْنَا وآذتْـنَا فَـلا قلـمٌ قال الحقيقة إلا اغتِيلَ أو صُلِبَا[5]

وكثيراً ما يمتزج التشخيص ببعض الوسائل الإيحائية فى بناء الصورة«كالحركة والتجسيد» حيث تمتزج معطياتها فى وحدة فنية عميقة تكسب التشخيص أبعادًا رمزية إيحائية بارعة:

هَجَمَ النفطُ مثل ذئبٍ علينَا فارتمينَا قتلى علـى نَعْـلَيْـهِ[6]

فالنفط يتحول فى هذه الصورة إلى ذئب متوحش له قدرة الهجوم، وتزداد هذه الصورة جمالاً وروعة حين يضيف الشاعر إلى الذئب النعلين وهما سمات الإنسان. وبهذا يصبح النفط«ملكًا

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١٤٣/٣).
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٨٦/٣).
(٣) المصدر نفسه، (٤٣١/٣).
(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤٢٣/٣).
(٥) المصدر نفسه (٤٢٤/٣).
(٦) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٤.

جبارًا ترتمى الرعية - العرب - على نعليه حتى تفوز برضاه وكرمه، وواضح من البيت ككل أنه صورة متحركة تعتمد على التشخيص والتجسيد والإيحاء، فالنفط يهجم كالذئب والعرب تلقى بأنفسها على نعليه.

وهناك صور عديدة للتشخيص فى شعر «نزار» السياسى يقصد منها الفخر الشخصى:

لأَيَبُوسُ اليدين شعرى.. وَأحرَى بالسلاطين، أَنْ يَبُوسُوا يَدَيْهِ[1]

لكنها تأخذ أحيانًا الموضوعى عندما تتحدث عن قضية اجتماعية تمس العرب قاطبة مثل قضية الحرية، فالشمس والأشجار والورد كل ذلك ارتدى ملابس البوليس.

فى مركـزٍ للأمـن فـى بلادنـا

وَلَيسَ فى الكونغُـو... ولا تانزانيـا

الشمسُ كانتْ تلبسُ الكاكيّ

والأشجار كَانَتْ تلبس الكاكيّ

والوردة كَانَتْ تلبسُ الملابسَ المرُقّطهْ

كَانَ هُنَاكَ الخوفُ من أَمَامِنَا

والخوفُ من وَرَائِنا[2]

وتأتى الصورة التشخيصية لدى نزار فى ثوب جديد فهى متفاعلة مع «الرمز» ومتشابكة معه، فالصورة سبب مباشر للحدث الذى يحدثه «الرمز» مما يعطى التشخيص قوة وجمالا.

فالشاعر يشخص الوحدة العربية (التى قامت بين مصر وسوريا) بالجسد الطرى الذى مزقه العرب بالحراب ثم واروه التراب غير مأسوف عليه، ثم يرمز الشاعر بلفظ «الكلاب» دلالة على اليهود ويربط الصورة التشخيصية بالرمز ربطًا فنيًّا بارعًا، فالصورة سبب مباشر لما آل إليه أمر العرب على يد اليهود:

لَو أننَا لَمْ نَدفِنْ الوحدةَ فى التُّرابْ

لَو لَمْ نُمزقْ جسمَهَا الطرىَّ بالحِرابْ

لَو بقيَتْ فى داخلِ العيُونِ الأهدابْ

لَمَا استبَاحَتْ لحمَنَا الكلابْ[3]..

---

(١) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها، ص٤٧.

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩٢.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩٤).

وعندما يتحدث الشاعر إلى «بيروت» فهو يشخصها «أنثى» طالبًا منها السماح، وفى الوقت ذاته يشخص «الخلافات» العربية فى صورة وحش ينهش لحم العرب:

سَامِحِينَا

إنْ جعلناكِ وقودًا وَحَطَبْ

للخلافاتِ التى تنهشُ من لحمِ العَرَبْ

مُنذُ أن كَانَ العَرَبْ[1]..

لكنه فى موضوع آخر. عندما يخرج الشاعر من بيروت عند دخول اليهود لها - يشخص أحداث المدينة بشخص قوى له قدرة كسره، لا سيما وهو ضعيف مثل الإناء، وقد خرج منها (نتيجة كسره) بلا أقدام فكان يسير على جفنيه، وهنا يكون التشخيص أدى دوره البارع لأنه استطاع أن يعكس مأساة الشاعر التى هى فى نفس الوقت مأساة أمة بأسرها:

كسرتْهُ بيروتُ مثلَ إناءِ

فأتَى ماشيًا على جفنيهِ[2]

والشاعر عندما يوجه حديثه إلى العرب الذين نعموا بهواء لبنان وشمسه وبحره، لكنهم فروا عنه وقت المحن شبَّه شمس لبنان «لؤلؤة» اقتناها هؤلاء الفارون، حتى أن نجوم «لبنان» كانت خيولاً لهم.

واقتنيتُمْ شمسَهُ لؤلؤةً

وركبتُمْ، أنجمَ الليلِ خيُولاً[3]

وعندما ينادى الشاعر على «فتح» أكبر المنظمات الفلسطينية يأتى بتشخيص فريد فى شعرنا العربى المعاصر:

يَا (فتحُ) شابَ الدمعُ فى عيُونِنَا

وَلَم يزل خنجرُ إسرائيلَ فى ظهُورِنَا[4]

فقد شخص الشاعر «الدمع» بإنسان شابت رأسه وشيب الرأس دلالة على طول العمر، فالإنسان لا تشيب رأسه إلا إذا بلغ من الكبر عتيا، فكذلك إذا شابت الدموع فهى دلالة على طول عمرها فى العيون، وذلك ملمح سلبى من العرب الذين يبكون أطلال فلسطين ليل نهار يقابله ملمح إيجابى من العدو الصهيونى وهو خنجره المسموم فى ظهورنا.

---

(١) المصدر السابق، (٣/٦١٣).

(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٤.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٣٦).

(٤) المصدر نفسه، (٣/١٤٥).

وهذه المقابلة الفنية الرائعة من الشاعر، تتطلب تغيير طريقة البكاء، وأن ننازل السيف بالسيف لا بالدمع، وكانت منظمة فتح هى أمل الشاعر فى ذلك.

وإذا كان الشعراء هم أكثر الناس حساسية، فما بالنا بشعراء فلسطين الذين يعيشون فى قبضة الصهاينة، وما بالنا بالشاعر إذا تحدث إليهم:

شُعراءَ الأرضِ المحتلَّةِ

يَا حُزْنًا شفافَ العينين[1]

وتأتي البراعة الشعرية في التحول من المحسوس إلى المعنوي إلى التشخيص المحسوس.

فشعراء الأرض المحتلة يشبههم الشاعر بالحزن (وهو معنوي) ثم يشخص هذا الحزن بإنسان شفاف العينين وقد أضاف ذلك جمالاً للصورة، لأن التحول من المعنوي إلى المادي يكون أكثر تجسيدًا للمعنى وإبرازًا للصورة.

وهناك صور شعرية قامت على التشخيص غير أن الشاعر لم يوفق فيها:

سَارَتْ معَي والشَّعْرُ يلهثُ خلفَهَا   كسنابــلٍ تركت بغيرِ حَصَادْ[2]

ففي البيت تشخيص جيد - الشعر يلهث وتشبيه قائم عليه معيب - لأن تشبيه الشعر بالسنابل يعتبر تسجيلاً للتشابه الحسي المتمثل في اللون والشكل بين الشَّعر الأصفر من ناحية وسنابل القمح من ناحية أخرى، ولم يستطع الشاعر النفاذ من هذا التشابه الحسي إلى الإيحاء ببعد نفسي أو شعوري[3].

الصور المركبة:

اعتمد نزار فى كثير من شعره على الصورة المركبة التى تخرج عن حيز المشبه والمشبه به، إلى وجود أكثر من عنصر للمشبه وكذلك للمشبه به، ويحمد «لنزار» أنه لم يفتتن افتتانًا كبيراً بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض دون أن يكون فى القصيدة خط شعورى أو فكرى من الأساس[4]، وتتحول القصيدة عند ذلك إلى تكدس يضيع فى زحامه المسار الشعورى العام، وبدل أن تكون الصور وسيلة يحدد الشاعر بواسطتها أبعاد رؤيته الشعرية وتخومها أصبحت غاية فى ذاتها يضحى الشاعر فى سبيلها بتماسك هذه الرؤية وتكاملها[5]. وقد نجح نزار إلى حدٍّ مَا فى تجنب الصور المتعسفة:

---

(١) المصدر نفسه، (٣/١٤٠).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٥٧٢).

(٣) د. علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٠٦.

(٤) د.على عشرى زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص١٠٥.

(٥) المصدر نفسه، ص١٠٧.

إنّنــي السندبادُ، مَزّقَهُ البحرُ   وَعَيْنَــا حبيبتـــي الميْنـــاءُ

مَضَــغَ الموجُ مَركَبِى، وَجَبينى   ثَقَّبتْـهُ العَـوَاصِـفُ الهـوجَـاءُ

إنّ فى داخلى عصُورًا من الحزن   فَهَلْ لى إلى العـراق التجاءُ؟[1]

فمن الوهلة الأولى نستشعر الغربة الناتجة عن الصورة فى البيت الأول، فالسندباد دلالة على هذه الغربة، وهذا التشرد، وعلى مستوى بناء الصورة نجد الشاعر (السندباد) هو يعارك الأمواج من أجل الوصول إلى الميناء (حبيبته) والميناء هنا له دلالة الأمان والاستقرار، والمحبوبة هى (العراق) ، وفى البيت الثانى يأتى الموج فى صورة وحش يمضغ المركب البحرى، والعواصف هى الأخرى تعصف بوجه الشاعر، وهنا يبدو التصميم والتحدى رغبة فى الانتصار على كل العوائق، ويأتى ذلك فى البيت الثالث مبينًا ما عاناه الشاعر من التشرد والضياع، «والصورة الكلية هنا تنصّبُ على التجربة الشعرية كلها، فتعدها صورة واحدة متماسكة ذات أجزاء متناسقة تقوم فيها الصورة الكلية للتجربة بدور الموضوع فى القصة والمسرحية، وتقوم فيها الصورة الجزئية بدور الأحداث المؤدية إلى قمة الموضوع، وكما أن الأحداث لا بد أن تأتى متتابعة وفى منطق فنى، فكذلك لا بد أن تتآزر الصورة الجزئية وفق هذا المنطق وهذا المفهوم للصورة الكلية»[2]، وعلى هذا يمكن أن تؤدى الصورة الجزئية المتناسقة - فى شعر نزار، إلى الارتفاع بالصورة الكلية إلى القمة الفنية:

تَرَكْتُ عصُورَ انحطَاطِى وَرَائِى...

تركتُ عصورَ الجَفَافْ

وجئتُ على فرسِ الريحِ والكبرياءِ

لكى أشترى لكِ ثوبَ الزفَافْ

تصيرينَ فى زمنِ الحربِ

مصقُولَةً كالمَرايَا

وَمَسْحُوبَةً كالزرَافَهْ

وبين يدينَا تذوبُ الحدودُ

وَتُلْغَى المَسَافَهْ[3]...

---

(١) نزار قبانى- الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩٦).

(٢) د. محمد غنيمى هلال - النقد الأدبى الحديث، ص٤٤٢.

(٣) نزار قبانى الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٥٤، ٤٥٥).

فمعركة أكتوبر بالنسبة للشاعر هى عرس للوطن الذى أنهكه التخاذل، وتظهر مفردات الصورة الكلية عند الشاعر على النحو التالى:

١ - الانتفاضة من عصر الهزائم.

٢ - والخروج منه على فرس الريح والكبرياء لشراء ثوب الزفاف.

٣ - الوطن يزداد حسنًا وجمالًا فى زمن الحرب.

٤ - حب الشاعر للوطن يزداد وتلغى الحواجز النفسية بينهما.

ونحن نلمح هنا الشعور المتدفق من الشاعر وتناسق الصور الجزئية مما يرفع العمل الأدبى إلى درجة القبول الحسن سواء على مستوى النقاد أو الجمهور، ذلك لأن «الصور المتجاورة حين تفقد عنصر التناسق بينها، مكتفية بجمال كل صورة على حدة، فإنها تهوى بالعمل الأدبى إلى قاع الاضطراب النفسى، وتكون لفظية لا رصيد لها من الشعور[1]».

وتأتى براعة نزار الفنية فى رسمه للصور المركبة الإيحائية، يقول:

على أُذُنَى هذهِ الغانيَهْ

تَأَرجَحَ قُرْطٌ رفيعْ

كما يَضْحَكُ الضوءُ فى الآنيَهْ

يَمُدُّ يَدَيْهِ ولا يَستطِيعْ

وصولًا.... إلى الكتفِ العاريَهْ[2]...

والصورة على هذه الحالة، دون النظر إلى الموقف الكامن خلفها يؤدى بها إلى نوع من الإجحاف، ذلك لأن انعدام الموقف وراء العمل الشعرى يسبب فقدان التناسق بين الصور الشعرية الجزئية، ويحدث التناقض بينها.

والشاعر عندما يرى الغانية فى أسبانيا، ويصورها تبدو لنا الصورة ذات وجهين.

الوجه الأول، بدون الموقف الكامن خلف الصورة يبدو كما يلى:

١ - غانية تتحلى بقرط رفيع.

٢ - هذا القرط يضحك كالضوء فى الآنية.

٣ - هذا القرط يحاول الوصول إلى كتف الغانية، وهو عار ذات ملمح مثير، لكنه يفشل فى الوصول.

---

(١) سيد قطب - النقد الأدبى - اصوله ومناهجه، ص٣٥ - دار الفكر العربى ١٩٤٧م.

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٥٣).

ولو فسرنا الأبيات على هذه الوجهة لصح أن نطلق رأى الأستاذ العقاد على هذا النوع من الشعر، إذ يقول: «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها وإن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لُبابه وصلة الحياة به»[1].

على ذلك ننظر إلى الأبيات على أساس الوجه الآخر للصورة واضعين فى اعتبارنا، ذكريات الأندلس فى نفس الشاعر، والوجه الثانى للصورة يخرج بإيحاء الوجه الأول على النحو التالى:

١ - الغانية، هى إسبانيا، بكل مفاتنها.

٢ - القرط، هو الحلم العربى الراهن، والحنين إلى أسبانيا.

٣ - ضحك الحلم كالضوء يدل على نوع من البلادة فى التفكير.

٤ - الحلم العربى لا يستطيع الوصول إلى ما يشتهى.

وهنا تبرز براعة التصوير، فالقرط موجود دائمًا، وينظر دائمًا إلى الكتف العارية، إذ يشتهيها بشغف، ولكنه قصير لا يستطيع الوصول إلى الكتف ولا يعرف إليها سبيلًا غير التمنى، وهكذا ينظر العربى المعاصر إلى الأندلس، نظرة القرط الرفيع المتدلى الذى يبدو لا قيمة له، «وشخصية الأديب تتجلى أكثر ما تتجلى فى صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره، ولا تتجلى فى الصور التى يعرضها وإن كثرت وتتابعت؛ فليس الأمر صورة تؤلف من هنا وهناك، ولكن الفنية الحقة هى الفنية التى تلازم الشخصية ولا تنفصل عنها، وتفقد هذه الصور قيمتها إذا كنا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما نراها تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب[2].

لكننا عندما نعطى للعاطفة أهمية فى الصورة الشعرية ينبغى أن ندرك الافتعال فيها بدلًا منها، أو ندرك التناقض الحاد بين مكوناتها، أو التنافر الذى يخرج الصورة الكلية فى شكل ردئ التأثير، وقد وقع نزار فى ذلك، إذ يقول:

سَكَنَ الحُزْنُ كالعَصَافيرِ قَلْبِى فالأسى خمـرةٌ، وقلبى الإنَـاءُ
أنَا جُرحٌ يَمشى على قَدَمَيْـهِ وَخيُولِى قـدْ هَدَّهَا الإعيَاءُ[3]..

فنحن نلمح التنافر الحاد بين الحزن، والعصافير. والأسى والخمر، فالعصافير والخمر ملمحان للسعادة (طرف أول)، والحزن والأسى ملمحان للبؤس (طرف ثان للصورة)، وعلى هذا يظل الطرفان مفترقين ويظل لكل منهما استقلاله وتميزه المغاير.

(١) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازنى - الديوان، ص١٧.

(٢) د. بدوى طبانة - التيارات المعاصرة فى النقد الادبى - الطبعة الثانية - مكتبة الانجلو ص ٣٧١.

(٣) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣٤٦/٣).

عيوب الصورة الشعرية عند نزار:

أولًا: التشابه الحسى:

تعتبر الوظيفة الأساسية للصورة هى تصوير العالم الداخلى للشاعر - إذا صح هذا التعبير - بكل ما يموج به من مشاعر وخواطر وهواجس وأفكار، وإذا كان الشاعر يستغل فى الإيحاء بأبعاد هذا العالم الداخلى الشعورى معطيات العالم الخارجى المحسوس فإنه لا ينبغى أن يقف عند هذه المعطيات الحسية مكتفيًا بتسجيل المشابهات المحسوسة بينها، وإنما لا بد أن يحول هذه المعطيات إلى أدوات للإيحاء بواقعه النفسى، ومن ثم فإن الوقوف عند تسجيل التشابه الحسى الملموس بين عناصر الصورة يعد عيبًا من العيوب الخطيرة فى تشكيل الصورة وتوظيفها.

ومن هذا القبيل قول «نزار» فى تشبيه عيون الأسبانيات الواسعة السوداء باللؤلؤ الأسود:

شَوَارِعُ غرنَاطةَ فى الظهيرة

حقُولُ من اللؤلؤِ الأسودْ

فَمِنْ مِقعَدِى

أرَى وَطنِى فى العيُونِ الكبيرة[1]..

فالشاعر هنا يقف عند تسجيل التشابه الحسى فى اللون بين أعين الإسبانيات الواسعة السوداء التى تمتلئ بها الشوارع وبين حقول اللؤلؤ الأسود.

وواضح أنه لا صلة بين الطرفين سوى اللون، وهى صله حسية لم يستطع الشاعر أن يصور خلالها إحساسه الخاص بهذه العيون، بل إن هذا التشابه الحسى يحجب لونًا من التباعد فى الواقع النفسى بين الطرفين لم يفطن إليه الشاعر فى غمرة فرحه باكتشاف هذا التشابه الحسى؛ فأين الوقع الذى تتركه لؤلؤة سوداء فى نفس القارئ من ذلك الوقع العميق الذى تتركه العيون السوداء ولا سيما أن الشاعر بمعرض تصوير هذه العيون وقوة تأثيرها فى نفسه، غير أن «نزارًا» فى كثير من صوره الشعرية يعتمد على الرصد الخارجى للصورة، دون التغلغل فيما وراء التشابه الحسى[2].

انتصروا الآنَ على أنثَى

---

(١) نزار قبانى، الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٥٠).

(٢) د. على عشرى زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٠٦.

أنثى كالشمعةِ مصلوبَة
القيد يعضُّ على القدمينْ
وَسَجَائِرُ تُطفَأُ فى النهدينْ[1]..

فالشاعر من الوهلة الأولى يبين لنا وقوفه على الحياد فهناك معركة ليس هو طرف فيها، طرفها الأول «جيش فرنسا»، وطرفها الثاني «جميلة بوحيرد». وقد انتصر الطرف الأول على الطرف الثانى والشاعر يسجل ذلك تسجيلًا سطحيًّا، لا جمال فى بنيته اللغوية، فلو أن هذه القصيدة لشاعر فرنسى بألفاظها وتراكيبها كما هى، لَعُدَّتْ من شعر الفخر الفرنسى على العرب وكيف أنهم نالوا من الشرف العربى انتصارًا لإرادتهم، والذى أدى إلى ذلك وقوف الشاعر على الرصد السطحى فقط، وهو وصف حسى خالص ولم ينفذ الشاعر من خلال التشابه إلى آلامه النفسية التى تكونت لديه نتيجة هذا المشهد المؤلم المؤثر - وهو ما وقع فيها «نزار» دون مبرر. وقد تأتى الصورة لديه معيبة من حيث التشابه الحسى والدلالى كليهما، فعندما يتحدث عن «جميلة بوحيرد» وهى وسط بنادق الفرنسيين يقول:

وَجَميلةُ، وبَيْنَ بَنَادِقِهِمْ
عصفورٌ فى وَسَطِ الأمطارْ[2]

فنحن لدينا طرفى تشبيه: الأول وهو المشبه«جميلة بوحيرد» تقف بين بنادق الأعداء، أما الطرف الثانى وهو المشبه به «عصفور» وهو المقابل لـ «جميلة» وسط قطرات المطر، وهذه القطرات هى المقابلة للجنود الفرنسيين. وتبدو المفارقة بين طرفى التشبيه؛ فالأول يدل على بنادق مصوبة على أنثى، والثانى يدل على عصفور يغرد بنزول المطر، ثم تبدو ملاحظة هامة، وهى أن لفظ «المطر» لم يستخدم فى الشعر العربى، منذ نشأته إلى اليوم إلا دلالة على الخير والخصب والنماء، فكثيرًا ما دعا الشعراء لأوطانهم بالسقيا ونزول المطر ولكن «نزارًا» يجعلها مقابلاً للأعداء ورمزًا للدمار.

وقد نجد عند «نزار» أن فلسطين المحتلة «التى تعتبر القضية العربية الأولى ولب الصراع بين العرب و اليهود تصل إلى مرتبة «دجاجة» كان العرب يأكلون من بيضها ففرطوا فيها فامتنع البيض عنهم:

كَانَتْ فلسطينُ لكمْ
دجاجةً من بيضِهَا الثمينِ تَأكلُونْ[3]

(1) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٥).
(٢) المصدر نفسه، (٣/١٥٢).
(٣) المصدر نفسه، (٣/١١٠).

ثانيًا: الخطابية والمباشرة:

تعد الصور الشعرية وسيلة من وسائل الإيحاء بالأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر . فهى أداة إيحائية وليست أداة تقريرية، أى أنها توحى بالمشاعر والأحاسيس والأفكار دون أن تسميها أو تصفها وصفا مباشراً. وعلى هذا الأساس، فإن من عيوب الصورة الشعرية الحديثة أن تكون صورة تقريرية تعبر عن الأشياء تعبيراً مباشراً؛ لأنها تتحول إذن إلى لون من التعبير النثرى الذى لا يميزه عن النثر سوى الوزن والقافية.

ويتصل بالمباشرة أيضاً أن تطغى على الصورة النبرة الخطابية العالية التى تتجه إلى السمع والحواس، أكثر مما تتجه إلى الروح والوجدان، وإذا خاطبت فى القارئ شيئًا من عواطفه، فإنها تخاطب أكثر هذه العواطف سطحية[1]. وقد استسلم «نزار» لهذه الخطابية وتلك المباشرة، فهو يعتمد على اللغة المباشرة والمفردة ذات البعد الواحد، فأتى شعره شبيهاً بالبيانات النثرية:

كُلُّ الملُوكِ يُشبهُونَ بَعضهُمْ
وَالملكُ القديمْ...
مثْلَ الملكِ الجديدْ..[2]

وإذا كانت الفكرة جيدة غير أن التعبير - كما رأينا - فيه من المباشرة ما يخرجه من حيز الشعر، فهو كلام لم يرق إلى مرتبة الشعر الفنى بعد، ولننظر إلى الشاعر المصرى الراحل أمل دنقل الذى عبر عن المعنى نفسه تقريباً لكن بروح شعرية، إيقاعًا ومعنى، يقول:

لاَ تَحْلُمُوا بَعَالمٍ سَعيدْ
فَخلف كُلِّ قَيْصرٍ يَمُوتُ قَيْصرٌ جديدْ[3]

وتتجلى براعة أمل فى أنه يعطينا نموذج المتمرد اليائس الذى يطالبنا بالتمرد كقيمة فى حد ذاتها دون أدنى أمل فى الخلاص، غير أن نزارًا لم يفعل ذلك، بل جنح إلى التصوير الردئ الذى لا يعطى أى إشارة تمرد.

ومن الصور المعيبة فنيًا أيضًا أن تأتى تقريرًا مباشرًا نثريًا لا إيحاء فيه:

أعمدةُ النورِ لَهَا أظَافِرْ
وللشبَابيكِ عيونٌ عشرْ[4]

---

(١) د. على عشرى زايد - عن بناء القصيدة العربية - ص١٠٨.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٨٤).

(٣) امل دنقل - البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩م. وهى من قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» التى كتبها الشاعر ١٩٦٢م.

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٧٥).

وبالرغم من اعتبار «الطبيعة بكل ما تنطوى عليه من أشياء وجزئيات» هى المصدر الأساسى لإمداد الشاعر بمكونات الصورة لكنه لا ينقلها إلينا فى تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، إنه ينبغى أن يدخل معها فى جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانبًا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معًا؛ ففى بناء الصورة تتنفس الذات والموضوع فى اتحاد مطلق بعيد للرؤية الإنسانية مداها اللا محدود[1].

غير أن الفكرة التى ينشدها الشاعر ويدور حولها - وإن كانت جيدة - لا تكفى وحدها لبناء صورة شعرية جيدة، «فإن الأمر متوقف على مدى نفاذ التوتر الانفعالى أو العاطفة الشاعرية التى توحد بين الصور والأفكار الماثلة[2].

فلو نظرنا إلى «نزار» فى «رسالة جندى فى السويس» لوجدنا الافتعال الواضح فى العاطفة برغم حيوية الفكرة وقدسيتها:

يَا وَالِدِى

هذى الحروفُ الثائِرَة

تَأتِى إليك من السويس

تَأتِى إليك من السويسِ الصَّابِرَة

إنِّى أراهَا يَاأبِى، من خندقِى، سفنَ اللصوصِ[3]..

ورغم بعض اللمحات الإيحائية فى الأبيات فإنها تطغى عليها المباشرة والنبرة الخطابية.

وقد تأتى صورة شعرية رديئة بالرغم من توافر عنصر التجسيد فيها، لكنها فى ذات الوقت تجنح إلى المباشرة بافتقادها اللغة الشعرية، وبذلك تكون أقرب إلى الأسلوب النثرى.

اللفظَةُ جَسَدٌ مُهترِئٌ

ضَاجَعَهُ الكاتبُ والصحفيُّ

وَضَاجَعَهُ....

شيخُ الجَامعِ[4]..

فالتصوير سطحى ودلالة المضاجعة لا تؤدى وظيفة فنية داخل السياق الشعرى، على الرغم من تحول «اللفظة»، وهى معنوية إلى «جسد» وهو «مادى» لكن كما يقول الدكتور مصطفى

(١) د. محمد حسين عبد الله - الصورة والبناء الشعرى، ص٣٣ - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٨١م.

(٢) د. مصطفى ناصف - الصورة الأدبية، ص٢٤٥.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٤١/٣).

(٤) المصدر نفسه، (٥١/٣).

ناصف عن أهمية الشعور النافذ من التصوير: «نقول بضرورة الشعور المسيطر الذى ينفذ من خلال الصور»[1]. ومن ذلك تشبيه الشاعر البلاد العربية فى صورة تقريرية نثرية:

عَلَى يديكُمْ أَصْبَحَتْ بِلَادُنَا
امرأةً مُبَاحَةً
فألفُ تُشكَرُونْ[2]

ويكرر الصورة نفسها فى قوله:

العَالَمُ العربىُّ غانيةٌ
تَنَامُ على وسادةِ يَاسمينْ
فالحربُ من تقدير ربِّ العالمينْ
والجبنُ من تقدير ربِّ العالمينْ[3]..

وتصل النثرية مداها فى شعر نزار السياسي عندما تفتقد الصورة أبسط الأدوات الشعرية، وذلك عندما يفتعل العاطفة حزنًا على وفاة «عبد الناصر»:

لَكننَا
نُقسمُ باللهِ العلىِّ القديرْ
أنْ نَحْبسَ الدموعَ فى الأحداقْ
ونخنقَ العَبْرَةْ[4]

فالقسم فى البيت الأول نثرى تقريرى لا إيحاء فيه وإن تراوحت بعد ذلك الصور بين الإيحائية والمباشرة؛ لأن «حبس الدموع» و «خنق العَبْرَة» واضح ما فيهما من تعسف. ويتضح ذلك أيضًا عندما يقول عن المسجد الأقصى: إنه شهيد:

المسجِدُ الأقصى شَهيدٌ جَديدْ
نُضيفُهُ إلى الحِسَابِ العتيقْ[5]..

فلا نستطيع أن نظفر بصورة أدبية فنية، ولا لغة شعرية؛ فقد فقدت كل مقومات الشعر على المستويين الفنى والدلالى؛ إذ كيف نقرر نحن العرب - استشهاد الأقصى؟.

★★★

---

(١) د. مصطفى ناصف - الصورة الادبية، ص٢٤٦.
(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (١١١/٣).
(٣) المصدر نفسه، (٢٣٧/٣).
(٤) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (١٧١/٣).
(٥) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٤٨/٣).

الفصل الثالث

الموسيقا فى شعره

- الإيقاع في الشعر.	- التدوير.
- موسيقى الشعر التقليدي عند نزار.	- التشكيلات السباعية والتساعية.
- موسيقى الشعر الحر.	- فاعل في حشو الخبب.
- نزار والشعر الحر.	- الفوضى في بحر الرجز.
أولاً- دراسة الشكل.	- الأخطاء العروضية.
ثانياً - الدراسة الفنية.	

الإيقاع في الشعر العربي:

تتميز اللغة العربية بتكامل الإيقاع فى موسيقا الشعر، وإذا نظرنا فى الشعر العربى وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقى يتكامل فى أقدم صوره - ونقصد الجاهلية - تكاملًا لم يعرفه الشعر العربى فى أى عصر من عصوره. فالقصيدة منه تتألف من أبيات تتحد فى وزن واحد وقافية واحدة، بحيث لا يفتحها الشاعر ببيت إلا وتتوالى الأبيات بعده على نفس وزنه وقافيته، سُنَّة مطردة، بل قانون نغمى مطرد يجرى على نظام محكم فى التفاعل وفى الحركات والسكنات التى تتوزعها الكلمات بحيث يخيل لمن يستمع إلى إحدى القصائد الجاهلية كأنما وقع فى أسرها الموسيقى ولن يستطيع إفلاتًا من سلاسله السحرية وما يغمرها من نسب الأنغام المنتظمة المتسقة التى تجلب الألباب[1].

وقد مر الشعر العربى بتطورات كثيرة على مدار تاريخه الطويل انتهت فى الماضى بظهور الموشحات فى الأندلس وبدأت هذه التطورات تظهر فى العصر الحديث. ونود أن ننوه على الفرق بين التطور والابتعاث «لأن البارودى وشوقيًا وإسماعيل صبرى وأضرابهم» لم يطوروا هذا الشعر، وإنما هم قد انتشلوه من الوهاد المنحطة التى كان قد تردى فيها فى عصور الإجداب الثقافى والتخلف السياسي على السواء، وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية التى بلغها ذات يوم على أيدى كبار الشعراء القدامى من أمثال البحترى وأبى تمام والمتنبى وأضرابهم. ولعل

---

(١) د. شوقي ضيف - فصول في الشعر ونقده - دار المعارف - الطبعة الثانية - ١٩٧٧م، ص٣٠٤.

شيوع مبدأ المعارضات «بين هؤلاء المحدثين من الشعراء وأولئك القدامى» يؤكد ما نذهب إليه، فقد كان هم هذه المعارضات بلوغ المستوى الفنى الراقى الذى وصل إليه كبار الشعراء القدامى والارتفاع عليه إن أمكن، ومن ثَمّ خبر المحدثون كل الوسائل الفنية الحرفية التى تمثلت فى شعر الأقدمين ومهروا فيها وبلغت هذه الوسائل فى أيديهم مبلغها من النضج والاستواء، وصرنا نقرأ قصيدة لشوقى فنتمثل روح المتنبى أو البحترى أو ابن زيدون وقد أضفت على القصيدة طابعها. ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن شوقيًا فى أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربي في صورته التقليدية وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقيًا أو مدرسته.. الشاعر أو المدرسة التي طورت الشعر العربي بالمعنى الحقيقي للتطوير، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية التي كان ينبغي أن ينطلق التطور منها[1].

وقد تولى عملية التطوير بعد ذلك مدارس شعرية مختلفة، أو أفراد لا ينتمون إلى مدرسة بذاتها؛ فمدرسة العقاد «أدخلت ولا شك على مفهوم الشعر الذي كان سائدًا تعديلاً يعد جوهريًا، فقد صار الشعر على أيدي أفراد هذه المدرسة كشكرى والعقاد والمازني عملاً يتسع بطابع الجدية، ويحرص على احترام متلقيه فلا تُقدم إليه المهارة الصياغية والآلية والتعبيرية التي كانت قد نضجت واستقرت على يد المدرسة الشوقية»[2].

وكانت الإضافة الجيدة لهذه المدرسة أنها «تحرت أن تقدم بشعرها حصيلة شعرية تبرز معاناة الإنسان للحياة ويسندها عقل حصيف وذكاء لماح، أما الإطار الشعري أو إطار القصيدة فلم ينل من هذه المدرسة تغييراً جوهريًا، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هي المسيطرة رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التي أمكن إدخالها على القصيدة، تخفيفًا من حدة الأوزان أو رتابة القوافي، وشبيه بهذه المحاولة محاولة أخرى قامت بها مدرسة المهجريين وكذلك محاولة شعراء مدرسة أبولو، مع فروق مردها إلى أفراد الشعراء وطبائعهم الخاصة أكثر مما هي فروق مذهبية جذرية[3]. وبنهاية الحرب العالمية الثانية ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشعر في جوهره والقصيدة في صورتها، بتغيير شامل ملموس، إنه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الإطار، فلم تعد القافية، ولا عمود الشعر، بل الإبقاء على وحدة القصيدة المُقَامة على التفعيلة، وهو ما أطلق عليه «الشعر الحر»، وقد كتب نزار على الشكلين؛ التقليدي والحر، وسنتناول كُلاً منهما على حدة.

(١) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - الطبعة الثالثة - دار الفكر العربي - ١٩٧٨م، ص٤٤.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٥.
(٣) المصدر نفسه، ص٤٦.

موسيقا الشعر التقليدي عند نزار:

لقد برع «نزار» براعة فائقة في الشعر التقليدي حيث انتظمت لديه النغمة الموسيقية مع اللفظة الحية الرصينة، «وحريٌّ بنا ألاّ ننسى أن هذا الرحيق المُصفَّى الذي يقدمه لنا فن الشعر لا يكمن في أوزانه وتلحين كلامه وأنغامه فحسب، بل يكمن أيضًا في انتخاب ألفاظه الحية الرشيقة»[1]. ومن هنا بنى «نزار» مملكته الشعرية التي لا تُدانيها مملكة في شعرنا العربي الحديث.

وقد كتب نزار شعره السياسي - مُستخدمًا النمط التقليدي - على خمسة أبحر فقط من بحور الخليل، هي حسب شيوعها في شعره: الخفيف، والكامل، والبسيط، والطويل، والرمل. ولعل بحر الخفيف شاع بكثرة في شعره السياسي؛ لأن هذا الإيقاع الموسيقى السهل الذي تستطيع تفاعيله أن تعى حتى كلام المتكلمين العاديين، وقد اختار نزار رويًّا لأكبر قصائده على هذا البحر وهو الهمزة المضمومة، وهذا الروى لا ينقطع فيه نفس الشاعر، بل على العكس يعطي قدرة للانطلاق، وهي فطنة من الشاعر تحسب له:

مَرْحَبًا يَا عِرَاقُ.. جئتُ أُغنِّيكَ   وَبَعْضٌ مـــن الغنـــاءِ بُكَـــاءُ
مَرْحَبًا.. مَرْحَبًا.. أَتَعْرِفُ وَجْهاً   حَفَرتْـــهُ الأَيَّـــامُ والأَنـــواءُ[2]

وقد استخدم الشاعر الرويّ المطلق (وهو الحرف المتحرك الذي تبنى عليه القصيدة) في كل أبيات القصيدة البالغ عددها مائة بيت، وقد التزم نزار بالردف[3] سابقًا للروى في كل الأبيات، وهذا الالتزام الدقيق من الشاعر في تلك القصائد الطوال، يذكرنا بالعصور الزاهية للشعر العربي حيث لم تكن القافية غريبة قط عن بنية البيت.

وفي قصيدة أخرى على البحر نفسه استخدم الشاعر النون رويًّا مردوفًا بألف المد مثل القصيدة السابقة لكن هناك تغييرًا بسيطًا على روى هذه القصيدة وهو الوصل[4]:

ضوءُ عَينيكَ.. أمْ هُمَا نَجْمَتَانِ؟   كُلُّهُــمْ لاَ يَــرَى... وَأَنْتَ تَرَانِي
لَســتُ أَدرِي من أَيْنَ أبدأُ بَوْحِي   شَجَــرُ الدمعِ شَاخَ في أَجْفَانِي[5]

---

(١) د. شوقي ضيف - فصول في الشعر ونقده، ص٣٠٣.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩٣).

(٣) الردف - هو حرف المد الذي يكون قبل الروى مباشرة؛ وإذا كان الردف ألفًا وجب التزامه بعينه في كل ابيات القصيدة - انظر د. امين السيد في علمي العروض والقافية ص١٧٨.

(٤) الوصل: هو ما يجئ بعد الروى من حرف وينشأ عن إشباع حركة الروى، انظر د. امين السيد - في علمى العروض والقافية، ص١٧٨.

(٥) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٧١).

وقد التزم الشاعر أيضًا بالروى المردوف الموصول في كل أبيات القصيدة التي تتكون من أربعة وستين بيتًا، وفي قصيدته الثالثة على هذا البحر استخدم النون المضمومة رويًّا ومعها الواو والياء ردفًا، لأنه يجوز التبادل بينهما في حالة وقوع إحداهما ردفًا[1]، وقد التزم بذلك في كل أبيات القصيدة التي تتكون من ثمانية وسبعين بيتًا:

أتَراهَــا تُحِبُّنــي مَيْسُــونُ؟ أمْ تَـوَهَّمْـتُ.. والنساءُ ظنُــونُ

كَمْ رَسُــــولٍ أرسلتُــه لأبيهَا ذَبَحَتْ تَحْـتَ النِّقَابِ العيُــونُ

يا ابنةَ العَمِّ، والهوى أمَــوِيٌّ كيفَ أخفي الهَوى وَكَيفَ أبينُ[2]

وكتب الشاعر قصيدته الأخيرة على الخفيف، مستخدمًا الميم رويًّا مطلقة بالألف ومردوفة بألف المد:

أيَقَظَتْنِي بلقيسُ في زُرقَةِ الفجْرِ وَغَنَّــتْ مِــن العــراقِ مَقَــامَــا

أرْسَلَـتْ شَعْرَهَا كَنهرِ (ديَالى) أرَأيتُـمْ شَعْــرًا يَقُــولُ كَــلاَ ما؟

كَانَ في صوتِهَا الرِّصَافَةُ والكَرْخُ، وَشَمْسٌ وَحِنْطَةٌ.. وَخُزَامى[3]..

وقد التزم الشاعر بالروى المطلق والردف في كل أبيات القصيدة التي تتكون من أربعة وستين بيتًا، وبهذا يكون بحر الخفيف هو أكثر البحور الخليلية استخدامًا لدى نزار.. فقد كتب عليه أربعة قصائد بلغ عدد أبياتها ثلاثمائة وسبعة أبيات.

أما بحر الكامل فيأتي في المرتبة الثانية بعد الخفيف؛ إذ كتب عليه الشاعر ثلاث قصائد، أتت الأولى تحوى الباء المضمومة رويًّا وألف المد ردفًا، وقد التزم الشاعر بذلك في القصيدة كلها، وهي تتكون من أربعة وثمانين بيتًا:

يَا تُونسُ الخَضْرَاءُ.. جِئْتُكِ عَاشِقًا وَعلــى جَبينِــي وَردةٌ وكتَابُ

إنّي الدمشقيُّ الذي احترفَ الهوى فاخضَوضَرَتْ لغنائِهِ الأعشَابُ[4]

وفي القصيدة الثانية استخدم الباء الموصولة رويًّا المردوفة بألف المد:

مُدِّي بُسَاطي... واملأى أكْوَابِي وانسى العِتَابَ، فقد نَسِيتُ عِتَابي

عَيْنَاكِ يَا بَغْدَادُ، منذُ طفُولتي شَمْسَــانِ نَائِمَتَانِ في أهْدَابِي[5]

(١) د. امين السيد - في علمى العروض والقافية، ص١٧٩.

(٢) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٣٠).

(٣) المصدر نفسه، (٣/٥٠١).

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢٩).

(٥) المصدر نفسه، (٣/٦٣١).

وفي القصيدة الثالثة استخدم الدال رويًّا المردوفة بألف المد أيضًا:

فى مَدْخَلِ (الحمراءِ).. كان لِقَاؤنَا ... مـا أطيـبَ اللُّقيَا بلا ميعـادِ

عَيْنَانِ سوداوانِ.. فى حجريْهمَا ... تَتَوَالَدُ الأبعادُ من أبعَـادِ[1]..

أما بحر البسيط: فقد كتب عليه الشاعر قصيدتين فقط استخدم فى الأولى رويًّا مُطلقًا هو الباءُ المتحركة بالفتح، وخالية من الردف:

فَرشْتُ فوقَ ثَرَاكِ الطاهرِ الهُدُبَا ... فَيَا دِمَشْقُ، لماذا نبـدأُ العَتَبَـا؟

حبيبتى أنتِ.. فاستلقِى كأغنيَةٍ ... على ذراعِى، ولا تستَوْضِحَى السبَبَا[2]

وهذه الألف الواقعة بعد الروى تسمى ألف الترنم أو الإشباع وقد استخدمها أيضا فى القصيدة الثانية والأخيرة على البحر البسيط مع حرف الروى (اللام):

لقد كَتَبْنَـا.. وأَرْسَلْنَا المَرَاسِيلا ... وَقَـدْ بَكَيْنَا.. وَبَلَّلْنَـا المَنَادِيلَا

قُلْ للذينَ بأرضِ الشام قد نَزَلُوا ... قتيلُكمْ لَمْ يَزَلْ بالعِشْقِ مَقْتُـولَا[3]

وقد برع نزار فى هذه القصيـدة براعةً واضحة المعالم، فهو يسير على نهج الشعراء الجاهليين فى جعل عـروض البيت الأول فى القصيدة مثل ضربه وفى الكثير الغالب فإن نهاية الشطر الأول من البيت الأول تعين لنا القافية[4]. أضف إلى ذلك الردف المتبادل بين الواو والياء، وبهـذا نشـعر أننا نقرأ شعرًا عربيًّا موروثًا من حيث الإيقاع الموسيقى، والإطار الشكلى للقصيدة. أما بحر الطويل فقد كتب الشاعر عليه قصيدة واحدة ذات روى مطلق وهو الراء المضمومة والقصيدة غير مردوفة:

زَمانُكَ بُسْتَانٌ.. وَعَصْرُكَ أخضَرُ ... وَذِكْرَاكَ عصفُورٌ من القَلْبِ يَنْقُرُ

مَلأنَا لكَ الأقدَاحَ يَا مَنْ بحُبِّـهِ ... سَكِرْنَا، كَمَا الصُوفِىُّ بالله يَسْكَرُ[5]

وتظهر براعة الشاعر في تكرار حرف الروى الأولى في نهاية العروض، بالشطر الأول والثانية في نهاية الضرب بالشطر الثاني. أما بحر الرمل فقد كتب عليه الشاعر قصيدة قصيرة (خمسة عشر بيتًا) مستخدمًا الروى المطلق بألف الترنم وهو اللام والمردوف بالياء والواو بالتبادل:

كَـانَ لُبنَـانُ لَكُـمْ مَرْوَحَـةً ... تنشرُ الألوانَ والظلَّ الظليلَا[6]..

---

(١) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٦٩).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٤١٧).

(٣) المصدر نفسه، (٣/٥١٧).

(٤) د. امين السيد في علمى العروض والقافية، ص١٧١.

(٥) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٨٣).

(٦) المصدر نفسه، (٣/٦٢٥).

الدراسة الموسيقية للشعر التقليدي:

لجأ نزار في شعره التقليدي إلى الزحافات والعلل والضرورات الشعرية، التي استخدمها العرب منذ القدم، لكنه في بعض المواضيع، قد خرج عن ما هو مألوف في موسيقى الشعر.

ففي بحر الخفيف استخدم نزار الخبن والتشعيث[1]، والخبن مستحب في هذا البحر، يقول الأخفش. «أما الخفيف فذهاب ألف فاعلاتن الأول أحسن لأنها تعتمد على وتد، فإن ذهبت مع ذلك النون قبح لأن اجتماع زحافين في جزء واحد قبح»[2].

يقول نزار:

مَرْحَبًا.. مَرْحَباً.. أتَعرفُ وَجْهًا   حَفَــرَتْــهُ الأيّــامُ والأنــواءُ[3]

فَاعِلاتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاتُنْ   فَعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَالاتُنْ

وعلى هذا يكون دخل عروضه الخبن وكذلك حشوه، أما الضرب فقد دخله التشعيث، وقد استخدم نزار الخبن والتشعيث بكثرة في هذا البحر إذ بلغ استخدامها في قصيدة واحدة ثلاثين مرة[4] من هذه الأبيات قوله:

مَرَّ عَامَــانِ... والغُزَاةُ مُقيمونَ   وتـاريـخُ أمتــي أشـــلاءُ

مَـــرَّ عَامَـــانِ والمسيحُ أسيرٌ   فـي يَـدَيْهِـمْ.. وَمَرْيَمُ العذراءُ

مَــرَّ عَامَـانِ... والمآذِنُ تَبْكِي   والنواقيسُ كُلُّهَـــا خرسَاءُ[5]

فالعروض كلها مخبونة في الأبيات، والأضرب مشعثة، وفي بحر الكامل استخدم الشاعر الإضمار[6] والقطع[7]:

مُدّي بُساطيَ.. واملأى أكْوَابِي   وانسى العِتَابَ، فَقَدْ نسيتُ عِتَابِي

مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلْ   مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلْ

والضرب هنا مقطوع والعروض دخلها الإضمار والقطع معًا، لكن القطع هنا معيب لأنه يأتي نتيجة تسكين الياء في (أكوابي) و(عتابي) مع أنهما محركتان لكن الشاعر اضطر لتسكينهما

---

(١) الخبن هو حذف الثاني الساكن، والتشعيث حذف الثالث المتحرك.

(٢) ابن القطاع - ابى القاسم علي بن جعفر، البارع في علم العروض، تحقيق احمد محمد عبدالدايم، دار الثقافة العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص١٦٧.

(٣) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩٣).

(٤) انظر قصيدة «إفادة في محكمة الشعر» الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩١).

(٥) نزار قباني - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٠٦).

(٦) الإضمار: إسكان الثاني المتحرك.

(٧) القطع: هو حذف ثاني الوتد المجموع مع إسكان ما قبله.

حتى يكون الروى متحدًا في الأبيات كلها وهو الباء، لا سيما وأن الشاعر حرك نفس الياء في كلمة (بساطى).

لكن هذا الخلل لم يتكرر في شعر نزار، بل جاء القطع في مكانه مرات عديدة:

لاَ تُنْكِرِى وَجْهِى.. فَأَنْتِ حَبِيبَتِى   وورودُ مائِدتِى، وَكَأْسُ شَرَابِى[1]

فالتفعيلة الأخيرة «الضرب» مقطوعة، إذ أتت «مُتَفَاعِلْ»، وفي البسيط استخدم الشاعر الخبن في العروض والضرب والحشو:

فَرَشْتُ فَوْقَ ثَرَاكِ الطاهِرِ الهُدُبَا   فَيَا دمشقُ، لماذا نبدأُ العَتَبَا[2]

مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ   مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

وقد جاء نفس البحر في شعر نزار مقطوع العروض والضرب ومخبون الحشو.

لَقَدْ كَتَبْنَا.. وَأَرْسَلْنَا المَرَاسِيلاَ   وَقَدْ بَكَيْنَا.. وَبَلَّلْنَا المَنَادِيلاَ[3]

مُتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعْلُنْ   مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعْلُنْ

ويجوز في البسيط أن يأتي العروض مخبونًا والضرب مقطوعًا، وعلى ذلك قال نزار:

قُلْ للذينَ بأرضِ الشَّامِ قَدْ نَزَلُوا   قتيلُكُمْ لَمْ يَزَلْ بالعشقِ مَقْتُولا[4]

مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ   مُتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعْلُنْ

وقد كتب نزار على بحر الطويل قصيدة واحدة أتت مقبوضة[5] العروض والضرب والحشو.

زَمَانُكَ بُسْتَانٌ.. وَعَصْرُكَ أَخْضَرُ   وذكراكَ عصفورٌ من القلبِ يَنْقُرُ[6]

فَعُولُ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُ/ مَفَاعِلُنْ   فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ

وقد التزم نزار بذلك في القصيدة كلها، إذ أتت مقبوضة العروض والضرب، مع استخدامه في بعض التفعيلات الداخلية.

وعلى بحر الرمل كتب قصيدة قصيرة من خمسة عشر بيتًا، وقد أتت الأبيات مخبونة محذوفة العروض[7] في بعض الأبيات وصحيحة الضرب مع دخول الخبن الحشو أيضًا:

كَانَ لِبُـنَـــانُ لَكُمْ مَرْوَحَــةً..   تَنْشُرُ الألوانَ، والظلَّ الظَّلِيلا[8]

فَاعِــلاتُنْ / فَعِلاتُنْ / فَعِلُنْ   فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٢٣/٣).

(٢) المصدر نفسه، (٤١٧/٣).

(٣) المصدر نفسه، (٥١٧/٣).

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٥١٧/٣).

(٥) القبض: هو إسقاط الخامس الساكن.

(٦) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣٨٣/٣).

(٧) الحذف هو: حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

(٨) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٦٢٥/٣).

وأتت أبيات أخرى محذوفة العروض، مخبونة الضرب مع دخول الخبن إحدى تفعيلات البيت:

وَاغْتَسَلْتُـمْ بِنَـدَى غَابَاتِـهِ   وَاخْتَبَأْتُمْ تَحْتَ جَفْنَيْهِ طَوِيلاً[1]

فَاْعِلاَتُـنْ / فَعِلاَتُنْ / فَاْعِـلاَ   فَاْعِلاَتُـنْ / فَاْعِلاَتُنْ / فَعِلاَتُنْ

وأتت أبيات في نفس القصيدة صحيحة العروض والضرب والحشو؛ إذ أتت على «فاعلاتن» ست مرات:

كَـمْ هَرَبْتُمْ مِنْ صَحَارَاكُم إليهِ   تَطْلُبُونَ المَاءَ.. والوجهَ الجَمِيلاَ[2]

وإذا كان العرب قد أجازوا صرف الممنوع من الصرف للضرورة الشعرية[3]، فإن نزارًا سار على دربهم في ذلك في كثير من شعره:

أدْمَتْ سِيَاطُ حزيرانٍ ظُهُورَهُمْ   فَأدْمَنُوهَا وَبَاسُوا كَفَّ مَنْ ضَرَبَا[4]

فحزيران ممنوعة من الصرف. ولو أتت بدون تنوين لتحولت تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» إلى «/٥///٥»، ونونت لفظة عمر في قوله:

فكأنَّما كتـبُ التراث خرافةٌ   كبـرى فلا عُمَرٌ ولا خطابُ[5]

ونوّنت لفظتا مخافر حواجز في قوله:

وَخَرِيطَةُ الوطنِ الكبيرِ فضيحةٌ   فَحَوَاجِـزٌ... وَمَخَافِرٌ وكلاَبُ[6]

ونّونتِ لفظتا سنابل وعصافير في قوله:

وَكُنْتَ فَكَانَتْ في الحقُولِ سَنَابِلٌ   وَكَانَتْ عصافيرٌ.. وَكَانَ صنوبرُ[7]

ونوّنت لفظة «قبائل» بالضم في قوله:

فمن الخليجِ إلى المحيطِ.. قَبَائِلٌ   بطرَتْ، فَلاَ فِكْـرٌ ولا آدابُ[8]

---

(١) المصدر نفسه، (٣/٦٢٥).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٦٢٥).

(٣) د. امين السيد - في علمي العروض والقافية، ص٢٠.

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٢١).

(٥) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٤).

(٦) المصدر نفسه، (٣/٦٤٢).

(٧) المصدر نفسه، (٣/٣٨٣).

(٨) المصدر نفسه، (٣/٦٤٠).

ونوّنت بالفتح في قوله:

فانقسمنـا قبائـلاً وشعـوبًا   واستُبيحَ الحِمَى، وَضَاعَ العرينْ[1]

وقد نوّنت أيضًا لفظتا قصائد ووسائد في قوله:

فمـآدبٌ عربيـةٌ.. وقصـائدٌ   همزيـةٌ ووَسَائِـدٌ وَحُبَابُ[2]

ونوّنت لفظة غرناطة في قوله:

هـل أنـتِ إسبانيةٌ؟ سَاءلتُهَا   قَـالَتْ وفي غرناطةٍ مِيـلاَدِي[3]

ونوّنت لفظة «قرطاجة» بالكسر في قوله:

يا ساكنات البحرِ.. في قرطاجةٍ   جفَّ الشذَا، وَتَفَرّقَ الأصحابُ[4]

وإذا وقعت نفس اللفظة منادى، فإنه يجوز تنوينها[5]، وعلى ذلك قال نزار:

أأنَا مُغَنّي القصرِ.. يَا قرطاجةٌ   كَيْفَ الحضورُ؟ وَمَا عَلَيَّ ثيابُ[6]

وعنـد حـذف أداة النـداء، أتى نـزار بالمنادي منونًا مع تنوين لفظة «دمشق» بالفتح في قوله:

دجلـةٌ عاشـقٌ يـزورُ دمشـقًا   وكـريـمٌ أتـى يـزورُ كِرَامَا[7]

ونوّنت «دمشق» بالفتح في قوله:

كَتَـبَ الله أن تَكُونِـي دمشقًا   بكِ يَبْـدَأ وَيَنْتَهِي التكوينُ[8]

ونوّنت لفظة «أمية» في قوله:

وأميـةٌ رَايَاتُـهَا مَـرْفُـوعَـةٌ   وَجِيَـادُهَا موصـولـةٌ بجيادِ[9]

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤٣٧).

(٢) المصدر نفسه، (٣/٦٣٦).

(٣) المصدر نفسه، (٣/٥٦٩).

(٤) المصدر نفسه، (٣/٦٣٢).

(٥) د. أمين السيد - في علمي العروض والقافية، ص٢٠١.

(٦) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٦٣٦).

(٧) المصدر نفسه، (٣/٥٠٤).

(٨) المصدر نفسه، (٣/٤٤١).

(٩) المصدر نفسه، (٣/٥٧٠).

الأخطاء العروضية:

يعتبر نزار من أكثر الشعراء العرب امتلاكًا للموسيقا الشعرية، لا سيما في شعره التقليدي، ورغم هذه المقدرة التي يتمتع بها الشاعر، توجد بعض الأخطاء البسيطة لكنها لا تمثل ظاهرة في شعره، فهو عندما يكتب على بحر الخفيف (فاعلاتن - مستفعلن - فاعلاتن) يخرج في التفعيلة الأولى إلى تفعيلة (الهزج) مفاعلين:

أَنَا جُـــرحٌ يَمْشِـــى عَلَى قدميهِ وخيُولى قد هـدَّهَا الإعياءُ[1]

كَمَا يعد قُبْحًا العدول بالكلمة عن أصل وضعها والنقص من الكلمة أو الزيادة فيه أو إبدال حرف ليس من حروف البدل دون أن يدل على ذلك دليل[2]، وعلى ذلك يعد قُبحاً لتخفيف الحرف المشدد، فلفظة (كراسيّ) لم تأت في اللغة إلا مشددة الياء، لكن نزاراً يقامر بها من أجل إقامة الوزن فيقول:

نَرْقُــصُ الشعـرَ مَسْرَحًا مَلَكيًا مِـــن كَرَاسيهِ يُجْرَمُ البُسَطَاءُ[3]

ولو شدد نزار الياء لتحولت التفعيلة الثانية من «مُسْتَفْعِلُنْ» المخبونة أي «مُتَفْعِلُنْ» إلى «مُتَفَاعِلُنْ» وهي تفعيلة بحر الكامل.

ونلاحظ أن «القهوة» لم تأت في اللغة دلالة على المكان قط، فهي دلالة على المشروب فقط، لكن نزاراً يقول:

نَرْفُضُ العَاطِلينَ في قَهْوَةِ الشِّعْرِ دُخَانٌ أَيّـامُهُـمْ وارتخــاءُ[4]

ونزار بالتأكيد يقصد المقهى (المكان) ولا يقصد القهوة (المشروب).

وعندما يكتب نزار على بحر الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) فإنه يضطر إلى منع لفظة كافور من التنوين في قوله:

هل أتتك الأخبـار يا متنبي إن كافور فكك الأهـرامـــا[5]

فهي لابد وأن تنون لكنها تحول (مستفع لن) إلى فاعلاتن أي من الخفيف إلى الرمل.

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩٤).

(٢) د. امين السيد - في علمى العروض والقافية، ص١٩٨.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٣٩٩).

(٤) المصدر نفسه، (٣/٤٠٠).

(٥) المصدر نفسه، (٣/٥١٠).

بيان بالأبيات والقصائد التقليدية[1]

في شعر نزار السياسي

اسم البحر	عـــدد الأبيـات	النسبة المئوية لكـل بحــر بالنسبة لعدد الأبيـــات الكلي	عدد القصائد علـى كـــل بحــــــــر	النسبة المئوية بالنسبــــة لعدد القصائد الكليـــــة
١- الخفيـف	٣٠٧	٥٩,٥٪	٤	٣٦,٥٪
٢- الكامـل	١٢٣	٢٠,٢٪	٣	٢٧,٣٪
٣- البسيط	٥٤	١٠,٥٪	٢	١٨,٢٪
٤- الطـويل	٣٦	٦,٩٪	١	٩٪
٥- الرمـل	١٥	٢,٩٪	١	٩٪
جملة الأبيات	٥٣٥	١٠٠٪	١١	١٠٠٪

موسيقى الشعر الحر:

ظهرت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية صورة جديدة في شعرنا العربي تستلهم صورة الشعر الحر الغربي، وقد جذبت إليها كثيرين من شعراء العرب، وهذه الصورة الجديدة للشعر غيرت النمط التقليدي الموروث شكلاً ومعنى أو من حيث الإطار والمحتوى.

وقد حدث ذلك نتيجة لاطلاع الشعراء على الآداب الغربية في العصر الحديث، إذ عرفوا «أن شعر اليونان والرومان يخلو من القافية، وأن شكسبير نظم مسرحياته في قريض مرسل دون قافية تقيده وتغله، فتنادى غير شاعر بأنه ينبغي أن نفك عن عنق شعرنا هذا الطوق الذي يقف حائلاً بينه وبين الاسترسال في صنع منظومات طويلة»[2]. ولم تلبث هذه الصورة الجديدة أن دفعت إلى معارك عنيفة بين أنصارها وأنصار الإيقاع الشعري الموروث وتطاير الغبار الكثيف من كل جانب، وكان على رأس من حاربوا هذا الاتجاه الأستاذ عباس العقاد وخرج عن

(١) هذا الجدول خاص بشعره السياسي حتى عام ١٩٩٠م.

(٢) د. شوقي ضيف - فصول في الشعر ونقده، ص٣٠٦.

المألوف في المحاورات الأدبية لشدة استهزائه بهذا النمط، فهو عندما يوجه حديثه إلى الشاعر «صلاح عبدالصبور» يقول: «أيظن» سي عبده - يقصد صلاح عبدالصبور - أننا نقلب الأوزان والأسماء التي نميز بها قصائد شعرائنا منذ القدم لأجل هذه «الشغلانة» التي لا تفلح أو من أجل هذه اللعبة التي لا تسلي؟ أو من أجل شئ جديد ليس فيه غير الخلط بين الأوزان بعد انتظام وغير إعدام قديمنا المسكين بلا جريرة، يستحق عليها عقوبة الإعدام[1]. وقد وصفه أيضًا بأنه «الشعر السايب»[2].

وقد أضاف أنصار الإيقاع الموروث، أنه - أي الإيقاع الموروث «هو الذي يلائم الأذواق العربية، وقد لاءمها على اختلاف العصور والظروف مصورًا كل ما اضطربت به حياة العرب من أمل وألم وحزن وفرح، وهو ليس فسادًا يجب أن يُمْحَى ولا شرًّا ينبغي أن يزول؛ بل هو الصوت الناطق عن نفسية الأمة، وعلى الشعراء الشباب الذين يبتغون التجديد أن يوجهوا تجديدهم إلى المضمون الكامن وراء الإيقاع الموسيقى، لا إلى الإيقاع الموروث الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأذواق الأمة وطبائعها[3].

لكن الشعر الحر أصبح واقعًا ينبغي أن ينال حقه من الدرس والنقد والتحليل، ولا يستقيم الآن أن نطلب من شعراء هذا الاتجاه أن يتركوه من ألفه إلى يائه على حد قول العقاد[4].

وكان نزار من الشعراء العرب الكبار الذين كتبوا الشعر بنوعيه - القديم والحر - وأجادوا في كلا الشكلين[5]. غير أن الحرية في الشعر الحر قد أفقدته كثيرًا من إيقاعه العذب، ونغماته الحلوة، لا سيما إذا كان الشعر سياسيًّا، فإنه يتحول إلى المباشرة والخطابية اللتين تنحى بالشعر عن العذوبة والطلاوة.

★ ★ ★

(١) عباس محمود العقاد - يوميات (جزء ثان) - دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٣٤٣. انظر كذلك فصول في الشعر ونقده للدكتور شوقي ضيف، ص٣٠٧، وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٤٦.

(٣) د. شوقي ضيف - فصول في الشعر ونقده، ص٣٠٨.

(٤) عباس محمود العقاد - يوميا (جزء ثان)، ص٣٤٢.

(٥) كتب نزار أول قصيدة بالشكل الحر - عام ١٩٥٤م، وهي «خبز وحشيش وقمر».

نزار والشعر الحر:

أولاً - دراسة الشكل:

يعد نزار من طليعة الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر. وحافظوا في الوقت ذاته على الإيقاع الموسيقى، من حيث القافية التي تتكرر، وبذلك يستطيع السطر الحر أن يُولِّدَ إيقاعًا يرن ويبعث في وعي السامع لحنا ويخلق له جَوًّا شعريًّا جميلاً. فهو يقول على بحر الكامل (مفتاعلن):

وَيَقُولُ عَنِّي الأغبياء:
إِنِّي دَخَلْتُ إِلى مَقَاصِيرِ النساءِ وَمَا خرجتْ
وَيُطَالِبُونَ بنصبِ مِشْنَقَتِي
لأني عن شؤونِ حبيبتي... شِعْرًا كَتَبتْ
أنَا لَمْ أُتَاجِرْ - مثلَ غيري - بالحشيشِ
ولا سرقتْ..
ولا قتلتْ..
لكنَّنى... أحببتُ في وضحِ النهارِ..
فَهَل تُرانى قد كَفَرتْ[1]؟؟!

ففي نهاية السطر الأول نجد الهمزة في (الأغبياء) وفي قرب نهاية الثاني نجد الهمزة أيضًا في (النساء) مما يجعل نغمًا موسيقيًّا لا تنفر منه الأذن، وكذلك التاء المسكونة في نهاية السطر الثاني (خرجتْ) والرابع (كتبتْ) والسادس (سرقتْ) والسابع (قتلتْ) والتاسع (كفرتْ) نشعر حالة قراءة هذه الأبيات أننا أمام نغم موسيقى، صحيح لا يرقى إلى نغم الشاعر نفسه في شعره التقليدي، لكنه إنصافًا للشاعر يعد أكثر تنغيمًا من شعر كثيرين على النمط التقليدي، وهذا يسلمنا إلى أن القضية قضية شاعر وليست قضية إطار. وقد سار نزار على هذه الوتيرة في القصيدة كلها وعلى نفس البحر أيضًا:

وَقَفَلتُ يا وطني البكَارَة
لَمْ يكترثْ أَحَدٌ
وَسُجِلتِ الجريمةُ ضدَّ مَجْهُولِ
وَأرخيت الستارة

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩).

نَسيَتْ قَبَائِلُنَا أَظَافِرَهَا
تَشَابهت الأنوثَةُ والذكورَةُ في وظائفِهَا
تَحَوَّلَتْ الخيولُ إلى حجارَهْ
لَمْ تَبْقَ للأمواسِ فَائِدَةٌ... وَلاَ للقَتْلِ فائدةٌ
فإنَّ اللحنَ قَدْ فَقَدَ الإثَارَهْ[1]..

فالشاعر بين كل سطر شعري وآخر يأتي بسطر يحتوى في نهايته على كلمة ذات جرس موسيقى رائع يفوق حرف الروى في القصيدة التقليدية، فالكلمات (البكارهْ - الستارهْ - حجارهْ - الإثارهْ) أتت متتالية في تسعة أسطر شعرية، وهي جميعها تنتهي بسببين خفيفين، وثلاثة أحرف متشابهة (اره) مفتوح ما قبلها.

بل إن كثيراً من شعر نزار الذي رسمه في دواوينه بالطريقة الجديدة (طريقة الشعر الحر) هو في حقيقة الأمر شعر تقليدي وزنًا وقافية، فهو يقول على بحر الكامل أيضًا:

أصديقتِي! إنَّ الكتابَة لعنَةٌ
فَانجِي بنفسكِ من جَحيمِ زلازِلِي
فَكَّرتُ أنَّ دَفَاترِي هي مَلْجَاى
ثُمَّ اكتشفتُ بأنَّ شعريَ قاتِلِي
وَظَنَنْتُ أنَّ هَوَاكِ يُنْهِى غُربتِى
فَمَرَرْتِ مثلَ الماءِ بينَ أنَامِلِي[2]..

ولو أعدنا كتابة هذه الأسطر بالطريقة التقليدية لوجدناها كالتالي:

أصديقتِي: إنَّ الكتابةَ لعنةٌ ... فَانجِي بنفسكِ من جحيمِ زَلازِلِي
فَكَّرتُ أنَّ دَفَاتِرِى هي مَلْجاى ... ثُمَّ اكتشفتُ بأنَّ شعرِيَ قاتِلِي
وَظَنَنْتُ أنَّ هَوَاكِ يُنْهِى غُربتِى ... فَمَرَرْتِ مثلَ الماءِ بينَ أنَامِلِي..

فالأبيات كلها من حيث الموسيقا الخارجية أتت بروى واحد هو (اللام) المشبعة بياء المتكلم، ومن حيث الإيقاع التقليدي الداخلي بدت نغمة الأبيات في جرس موسيقى عذب، على ذات بحر الخليل الموروث كالتالي:

---

(١) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٣٩).
(٢) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٩

البيت الأول:

مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن   مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن

البيت الثاني:

مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن   مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن

البيت الثالث:

مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن   مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن

وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحًا في شعره المركّب (الذي كُتِبَ على البحور ذات التفعيلتين) فنحن لا نشعر حالة قراءة القصيدة أنها من جنس الشعر الحر، حتى وإن كانت كتابتها في الديوان على طريقة الشعر الحر، فهو حين كتب على البحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) التزم نزار بالروى الموصول كما في القصيدة التقليدية تمامًا، فهو يقول مستخدمًا الياء رويًّا والهاء وصلاً له، مشبعة بالكسرة (خروج بالكسر):

كَيْفَ يَا سَادتِي، يُغَنِّى المُغَنِّى

بَعْدَمَا خَيَّطُوا لهُ شفتيْهِ؟

هَلْ إذا مَاتَ شاعرٌ عربيٌّ

يَجِدُ اليومَ، مَنْ يُصَلِّى عَلَيْهِ؟

لاَ يَبُوسُ اليدينِ شِعْرِى.. وأحْرَى

بالسلاَطينِ أنْ يَبُوسُوا يديْهِ[1]

ويمكن كتابة هذه الأبيات بالطريقة التقليدية كما يلي:

كَيْفَ يَا سَادتِي، يُغَنِّى المُغَنِّى   بَعْـدَمَا خَيَّطُـوا لـهُ شفتيْهِ؟

هَلْ إذا مَـاتَ شاعـرٌ عربـيٌّ   يَجِدُ اليومَ، مَـنْ يُصَلِّى عَلَيْهِ؟

لاَ يَبُوسُ اليدينِ شِعْرِى.. وأحْرَى   بالسـلاَطيـنِ أنْ يَبُوسُوا يديْـه

والتفعيلات في داخل الأبيات متساوية تماما كالنظم الخليلي كالتالي:

البيت الأول:

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلاَتُنْ   فَاعِـلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاَتُنْ

البيت الثاني:

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاَتُنْ   فَعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلاَتُنْ

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٨.

البيت الثالث:

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلاَتُنْ

وعلى نفس البحر كتب نزار قصيدة أخرى مُستخدمًا الروى نفسه (الياء) وكذلك الوصل (الهاء) وكذلك الخروج (الكسر):

من بحارِ النزيفِ جَاءَ إليكُمْ

حَامِلاً قلبَهُ على كَفَّيْهِ

سَاحِبًا خِنْجَرَ الفضيحةِ والشعْرِ

وَنَارُ التغييرِ في عَيْنَيْهِ

نَازِعًا معطفَ العروبةِ عَنْهُ

قَاتِلاً، في ضميرِهِ، أَبَوَيْهِ

كَافِرًا بالنصُوصِ، لاَ تسألُوهُ

كَيْفَ مَاتَ التاريخُ في مُقْلَتَيْهِ[1]..

ويمكن ردها إلى الشكل التقليدي هكذا:

من بحــارِ النزيفِ جَاءَ إليكُمْ حَــامِلاً قلبَهُ على كَـفَّـيْــهِ

سَاحِبًا خِنْجَرَ الفضيحةِ والشعْرِ وَنَــارُ التغيــيـرِ فــي عَيْنَـيْهِ

نَازِعًا معطــفَ العــروبةِ عَنْهُ قَــاتِــلاً، فــي ضمــيرِهِ، أَبَوَيْهِ

كَافِــرًا بالنصُوصِ، لاَ تسألُوهُ كَيْـفَ مَـاتَ التاريخُ في مُقْلَتَيْهِ؟

وتكون التفعيلات متساوية داخل الأبيات أيضًا على النظم الخليلي كما يلي:

البيت الأول:

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلاَتُــنْ

البيت الثاني:

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلاَتُنْ

البيت الثالث:

فَاعِلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاَتُنْ فَاعِـلاَتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاَتُنْ

وهذه القصائد تقليدية مهما كانت طريقة كتابتها فى الديوان، ولكن لماذا أصر نزار على كتابتها بشكل السطر الشعرى (الحر)؟ والإجابة عن هذا السؤال تحتمل أمرين:

(١) نزار قباني - قصائد مغضوب عليها، ص٤٣.

أولًا: أعتقد أن نزارًا ومعظم شعراء العصر الحديث يفهمون الحداثة على أنها التخلى عن التقليدية، وعلى ذلك تكون التقليدية نوعًا من التخلف الفكرى ومنكرًا ثقافيًا يفرون منه. فإذا ما كتبوا قصيدةً خليليةً حاولوا كتابتها بالشكل الحُرّ ظنًّا منهم بأنه الشكل الأمثل للشعر المعاصر أو فرارًا من تهمة التقليدية.

ثانيًا: إن نزارًا لم يكتب هذه القصائد الموزونة المقفاة فى شكل (الشعر الحر) إلا فى آخر إنتاجه الشعرى (ديوان قصائد مغضوب عليها سبتمبر ١٩٨٦م)، ويبدو أنه بدأ يكفر عن ذنبه تجاه الشعر، فقد خاض نزار - كما خاض غيره - فى الشعر الحر بلا هوادة - قبل هذا الديوان الأخير - متخطيًا النظم العربى الموروث، حتى أصبح الشعر كالبلاغات المنشورة فى الصحف حتى وإن كان موحد التفعيلة، يقول نزار:

كُلُّ الملُوكِ يُشْبهونَ بَعْضَهُمْ

والملكُ القديمُ

مثلُ الملكِ الجديدْ(١)..

وكما صنفنا الشعر السابق على نظام الخليل سوف نكتب هذه الأبيات على نظام النثر كالتالى:

كُلُّ الملُــوكِ يُشْبهـونَ بَعْضَهُـمْ والملكُ القديـمُ مثـلُ المـلكِ الجديدْ

فالكلام هنا لا يرقى لمنزلة النثر الجيد بل هو نثر ردئ، أقرب إلى الكلام العفوى العادى الذى لا ينتمى إلى لغة الأدباء، ولنزار الكثير على هذا النمط، يقول:

بشارع (فردآن) كَانَتْ تَمُوتُ الخيُولُ الجميلَةْ

بَصَمْتٍ

وَتختارُ ميتتهَا النادرة

يَقُولُونَ: إنَّ الخيُولَ بفطرتهَا

تُعانى من العشق أيضًا

وَتَعْرِفُ معنى الفراقِ وَمَعْنَى الشجنْ(٢)



(١) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٢٨٤).

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٤١٧).

ثانيا: الدراسة الفنية:

لم تكن طبيعة الشعر الحر ولا ظروف العصر الذى نشأ فيه هى وحدها التى أضعفت مكانته لدى الجمهور، وإنما شارك الشاعر الذى يكتب هذا الشعر مساهمة فعّالة فى إشاعة الفوضى فى أساليبه وتفاصيله وفى تشويه صفحته العروضية لدى الجمهور والأدباء. وكان دور الشاعر فى هذا يجرى فى اتجاهين اثنين:

(الأول) أنه أساء كتابة شعره، فلم يجعل الوزن أساسًا فيه - كما كان الشاعر العربى يفعل - وإنما جعل التحكم للمعنى حينًا وللوزن حيناً آخر.

(الثانى) أنه ارتكب الأخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامدًا وغير عامد فى أغلب الأحيان[1].

وقد كان أسلافنا صارمين فى احترامهم للشطر والوقفة العروضية فى آخره وفى آخر البيت، مما جعل شعرهم يُكتَبُ له الخلود، ذلك مع أن شعرهم ذو أشطر متساوية عروضيًا، فحتى لو أنهم كتبوه دون أن يقفوا فى آخر الشطر، لما أساء ذلك إلى شعرهم لمجرد كونه وزنًا شعريًا كاملًا.

أما شعرنا العربى المعاصر (الحر) فقد تحرر رويدًا رويدًا من قباب الشعر العربى التقليدى، وهذه كبوة كبرى وقع فيها، فهو حين أهمل كل ما هو موروث، لم يستطع أن يخلق لنفسه هيكلًا محترمًا يضمن له على الأقل البقاء والقبول، وأهم الأسباب التى جعلته أقرب إلى النثر هو الانسلاخ من الشعر الموروث[2].

ولم يسلم نزار - بطبيعة الحال - من هذه الكبوات، فقد أصابه هو الآخر دوار الحرية، وكان بمقدوره - وهو قادر - أن يبنى جمهوريته الشعرية على النظام الموروث، لكن يبدو أن أصحاب الشكل الجديد يرمون أصحاب الشعر التقليدي بالجمود والتخلف، ونزار لا يرضى لنفسه بذلك، فوقع في أخطاء ما كان أغناه عنها.



(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص١٣٥.

(٢) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص١٣٦.

١- التدوير:

البيت المدوَّر فى تعريف العروضيين هو ذلك الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة بعضها فى الشطر الأول وبعضها فى الشطر الثانى، والتدوير فى الشعر الموروث له فائدة شعرية كبرى، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر؛ إذ أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته[1]. وأتفق اتفاقا تامًا مع ما ذهبت إليه السيدة الشاعرة «نازك الملائكة» فهى ترى «أن التدوير يُمْنَع امتناعاً تامًا فى الشعر الحر؛ فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرًا مُدَوَّرًا»[2]. وقد أوردتْ الأسباب التالية المبنية على كون الشعر الحر ذا شطر واحد:

١ - كان شعر الشطر الواحد لدى العرب فى العصور كلها - قديما وحديثًا - شعرًا يستقل فيه الشطر استقلالاً فلا يدور آخره، وذلك منطقى، وهو يتمشى مع معنى التدوير الذى لا يقع إلا فى آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثانى وذلك فى القصائد ذات الشطرين وحسب.

٢ - لأن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول فى شطر مستقل[3].

وقد كثر التدوير فى الشعر الحر لدى نزار؛ فهو يقول على بحر الكامل:

١ - أنا لَمْ أُتَاجِرْ - مثلَ غيرى - بالحشيشِ...

٢ - وَلَا سَرَقْتُ....

٣ - وَ لَا قَتَلْتُ

٤ - لكنَّنِى أحببتُ فى وَضَحِ النهارِ .....

٥ - فَهَلْ تُرَانِى قد كَفَرْتُ[4]....

فالسطر الأول مدور مع السطر الثانى فتفعيلاته:

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / + حركة (مُ).

والسطر الثانى يبدأ بـ (تَفَاعِلُنْ).

وهذا ما حدث أيضًا بين السطر الرابع والخامس؛ إذ زادت حركةٌ فى نهاية الرابع وهى تكملة أول الخامس.

أما بحر الرجز فقد كتب عليه شعرًا مدورًا كثيرًا مثل قوله:

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٤.

(٤) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩، ١٠).

وَضَاعَ كُلُّ شئٍ

الشرفُ الرفيعُ مُستَعِلُن + / / ه / مُتَفْعِ

والقلاع والحصون[1] لُن + مُتَفْعِلُن + مُتَفْعْ

وقوله على نفس البحر:

من طعن الدرويش صاحب الطريقة؟

ومزق الجبة..... مُتَفْعِلُن + مُسْتَعِ

والكشكول..... لُن + مُستَفْعِ

والمسبحة الأنيقة..[2] + لُن + مُسْتَعِلُن + فعولن

وكذلك قوله على نفس البحر أيضًا:

مُعْتَقَلُونَ مُستَعِلُن + مُ

دَاخِلِ النَّصِّ الذى يَكْتُبهُ حُكَّامُنَا[3]

تَفْعِلُن + مُسْتَفْعِلُن + مُسْتَعِلُن + مُستَفْعِلُن

وهكذا يخرج البحر عن إيقاعه لوجود هذه الهزات الموسيقية المتولية، التى تنحى بالشعر نحو النثر.

☆☆☆

(١) المصدر نفسه، (٣/١٦٦).

(٢) المصدر نفسه، (٣/١٢٤).

(٣) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها ص٩٨.

٢- التشكيلات السباعية والتساعية:

لم يأبه الشعراء المعاصرون ومنهم نزار بالعدد اللازم من التفعيلات فى السطر الشعرى، فراحوا يكتبون أسطرًا شعرية يزداد عددها وتفعيلاتها حسبما يرى الشاعر وحده، دونما مراعاة للأذن، وللنغم الذى يأسرها، وقد ناقشت السيدة نازك الملائكة هذه القضية معتبرة الشاعر هو المسئول الأول عن ذلك: «وكان ذلك كله ينم عن الإهمال، إهمالٌ من الشعراء الذين يكتبون بأسلوب جديد فلا يعنون حتى بالإشارة إلى ذلك، وإهمال من النقاد الذين تمر بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت أنظارهم، وإنما كان ينبغى أن تدرس القضية، فإما أن تُقَرّ باعتبارها تجديدًا يقبله الذوق المعاصر، أو أن ترفض لأنه نشاز موسيقى، تأباه الأذن العربية»[1]. ثم أضافت فى آخر تناولها هذه القضية: «فهى قبيحة الوقع، عسيرة على السمع ولا تحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها»[2].

لكن الدكتور عز الدين إسماعيل يرد عليها فى هذا الصدد مُعتبراً رأيها خارجًا عن الطبيعة الفنية للشعر المعاصر، يقول: «ولست أدرى ما الذى يجعلنا ما زلنا مرتبطين بفكرة البيت ذى الشطرين المتساويين ونحن نعترف للقصيدة الجديدة بإطارها الخاص، ولست أذكر أن المؤلفة قد عانت فى كتابها أن يتكّون السطر أحيانًا من تفعيلة واحدة، فإذا اعترفنا بأن هذا ممكن الحدوث - وهو يحدث كثيراً - فى الشعر المعاصر الجديد، أيمكن عندئذ أن نطلق على سطر كهذا لفظة شطر؟ إننا لا نعرف بيتًا واحدًا من الشعر التقليدى يتكون شطراه معًا من تفعيلتين، ومعنى هذا أن تسمية الشطر الشعرى الجديد تسمية خاطئة، وأفضل من هذا أن نسمى السطر سطرًا، وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذى الشطرين المتساويين، وعلى هذا يمكننا أن نقبل فى السطر الشعرى تفعيلة واحدة، وثلاث تفعيلات وخمسًا وسبعًا، وتسعًا تمامًا كما نقبل التفعيلتين والأربع والست والثمانى»[3]. ثم يؤكد أن هذه الظاهرة صحية فى حياة الشعر الجديد فيقول: «ولا شك فى أن إطلاق الحرية للشاعر على أن يستخدم من التفعيلات العدد الذى يراه ساعَدَ على خلق إمكانات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر، وإن كان لها استقلالها الخاص، قد صارت جزءًا من تنويع موسيقى يشمل القصيدة

---

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص١٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٠.

(٣) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربى المعاصر، ص١٠٣.

كلها. إن هذا التنويع فى طول الأسطر وقِصرها إنما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة»[1].

وأرانى أميل كل الميل إلى رأى السيدة نازك الملائكة لعدة أسباب منها:

☆ أنه ينبغى أن يوضع الشعر الجديد فى عدد محدد من التفعيلات لا يزيد على ثمانى تفعيلات فى السطر ينتهى بوقفة موسيقية على الأقل، حتى تتنبه الأذن إلى نهاية السطر.

☆ إذا زادت التفعيلات عن ثمانى تفعيلات ودورت مع تفعيلات البيت (السطر) اللاحق أصبح الكلام نثريًّا.

☆ لا نرفض الشعر الجديد الذى يقوم على الإيقاع الرصين وعلى احترام حدود الأسطر.

☆ فى رفض الدكتور عز الدين إسماعيل تسمية السطر الشعرى بالشطر. أكبر إدانة لهذا الشعر، فكلمة سطر لا تطلق على الشعر مطلقًا، فنحن إما أن نكون، أمام شعر أو لا شعر، أمام شطر فيكون شعرًا أو أمام سطر فيكون نثرًا.

وقد وقع نزار فى ذلك فى كثير من شعره، فقد أتى شعره على سبع تفعيلات فى قوله على (المتدارك):

اللهُ يُفتشُ فى خارطةِ الجنةِ عن لبنانْ

فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فَعِلُنْ /فَاعِلْ /فَعْلُنْ /فَعِلُنْ /فَعْلُنْ

والبحر يفتش فى دفتره الأزرق عن لبنان[2]

فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فَعِلُنْ /فَاعِلْ /فَعْلُنْ /فَعِلُنْ /فَعْلَانْ

وواضح أن الكلام نثرى الإيقاع، خرج عن الإيقاع المعهود للشعر، ونزار لا يكتفى بذلك بل يأتى بتسع تفعيلات فى سطر واحد؛ يقول نزار:

مَنْ سَمَّمَ مَاءَ البحرِ ورشَ الحقدَ على الشُّطآنِ الورديهْ[3]؟

فَعْلُنْ /فَعِلُنْ /فَعْلُنْ /فَعِلُنْ /فَعْلُنْ /فَعِلُنْ /فَعْلُنْ /فَعْلُنْ/فَعْلُنْ

وماذا يقول الدكتور إسماعيل فى سطرين أحدهما من خمس تفعيلات ونصف تفعيلة، والآخر من أربع تفعيلات ونصف وبينهما تدوير؟ هل يرقى ذلك إلى مرتبة الشعر؟ وهل توافر

---

(١) المصدر نفسه ١٠٤.

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٨٧).

(٣) المصدر نفسه ص٥٧٨.

لهذا النمط - الذى دافع عنه - استقلاله السطرى من حيث الموسيقا؟ أرى أن الدكتور إسماعيل جانبه الصواب هنا.

يقول نزار على بحر (الكامل):

يَا سَادتِى... إنَّ المُخَطَّطَ كُلَّهُ مِنْ صُنعِ أمْرِيكَا وَبِتْرُولُ

مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ /متفاعلن /مُستَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَف

الخليجِ هو الأَسَاسُ، وَكُلُّ مَا يبقَى أمورٌ جَانبيَّهْ(1)

عِلُنْ +/متفاعلن/متفاعلن/مُسْتَفْعِلُنْ/مستفعلن + مس



---

(1) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٢٣٣/٣).

٣- فَاعِلُ في حشو الخبب:

يعتبر (الخبب) من البحور النادرة الاستعمال فى شعرنا العربى الموروث، وهذا ما جعل الخليل ينساه ولا يحصيه فى بحوره الخمسة عشر... وإنما استدرك به الأخفش وسمّاه لذلك «المتدارك» ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعته، لتلاحق أنغامه، إذ تتكون التفعيلة من ثلاث حركات يتبعها ساكن يسبغ على الوزن صفته الملحوظة وكأنه يقفز ويتداخل.

غير أن خروج الوزن من (فَعِلُنْ) إلى (فَاعِلُ) خروجٌ لا تقبله الأذن العربية مهما دافع عن ذلك المدافعون، فقد قررت الشاعرة نازك الملائكة أن الأذن العربية لا تجد فيه نفورًا أو نشاذًا، وأنها أول من استخدمه فى الشعر الجديد، وتصف هذه التفعيلة الجديدة بأنها «تضيف سعة وليونة فى بحر الخبب الذى يضيع بفواصله الصغرى»[1].

غير أن الدكتور عز الدين إسماعيل يرد على ذلك ردًّا مقنعًا فيقول: «وواضح بطبيعة الحال أن (فَعِلُنْ) لا تساوى (فَاعِلُ) تمامًا، إنها قد تنتسب إلى دائرتها وهى بذلك تشبه (مُسْتَفْعِلُنْ) و(مَفَاعِيْلُنْ) حيث إن الواحدة منها مقلوب الأخرى، وهما بالإضافة إلى هذا متساويتان من حيث عدد الحركات والسكنات، لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نمزج بينهما لا فى الرجز الذى تنتسب إليه (مُسْتَفْعِلُنْ) ولا فى الهزج الذى تنتمى إليه (مَفَاعِيْلُنْ)، وبنفس هذه الحجة العروضية يمتنع دخول (فَاعِلُ) فى الخبب وإن تساوت مع تفعيلته الأساسية (فَعِلُنْ) فى عدد الحركات والسكنات[2] وقد ولع نزار بهذه التفعيلة الغريبة من الخبب، فنراها فى كثير من شعره. يقول نزار:

من ذبح الفرح النائم في عينيك الخضراوين[3]

فاعل / فاعل / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلان

فالسطر الشعرى لم تأت فيه سوى، تفعيلة واحدة صحيحة (فعلن)، وأتت تفعيلتان (فاعل)، وبقية التفعيلات حدث بها زحاف وهو الخبن. وبهذا يخرج البيت من ايقاعه الموروث الذى تعودناه.

وتأتى بقلة فى قول نزار:

الله يفتش فى خارطة الجنة عن لبنان

فعلن / فعلن / فعلن / فاعل / فعلن / فعلن / فعلن / فعلان

(١) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص١٠٧.

(٢) د. عز الدين اسماعيل - الشعر العربى المعاصر، ص١٠٦.

(٣) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٥٧٧/٣).

والبحر يفتش فى دفتره الأزرق عن لبنان[1]

فعلن / فعلن / فعلن / فاعل / فعلن / فعلن / فعلن

فهى لم ترد إلا مرة فى كل سطر.. ومن ذلك قوله أيضًا:

نعترف الآن...... بأنك كنت خليلتنا[2]

فاعل / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن

وقد شاعت هذه التفعيلة فى كل القصائد التى كتبها نزار على الخبب، حتى أصبحت ظاهرة فى شعره على هذا البحر، ونحن إذا كنا نرفض هذه التفعيلة رفضًا تامًا فى الخبب، فإننا حتى لو أجزناها فينبغى أن تكون نادرة الوقوع، لا أن تصبح ظاهرة فى كل شعره المكتوب على هذا الوزن.



(١) المصدر نفسه، (٣/٥٨٧).

(٢) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٥٨٤).

٤- الفوضى فى بحر الرجز:

لجأ الشعراء المعاصرون فى البداية إلى البحور البسيطة الإيقاع، خصوصًا منها ما كان يتمتع بإيقاع واضح متميز «والنمط البسيط - نظرًا لسهولة تشكيل إطاره الموسيقى - يسهل توليد إمكانات التنويع منه، حيث لا يفعل الشاعر سوى تكرار وحدة الإيقاع المؤلفة من تفعيلة واحدة دون التقيد بعدد معين من التكرارات، أما البحور المركبة فإن إطارها الموسيقى أكثر تعقيدًا، ومن ثم فإن التحرر والتنويع فيها أكثر صعوبة»[1].

ونزار كتب الغالبية العظمى من شعره على النمط البسيط، بل إنه كتب نصف هذا الشعر تقريبًا على بحر الرجز فقط، ويعود ذلك إلى ليونة هذا البحر وما يعتريه من تغيرات واضطراب. والدمنهورى يفسر ذلك الاضطراب بقوله: «وإنما كان مضطربا لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء فيه، ويكثر فيه دخول العلل والزحاف والشطر والنهك»[2]. ونتيجة لذلك بدأت الفوضى تعم فى بحر الرجز من كل الشعراء الذين يكتبون بالشكل الجديد ومنهم نزار وإن كان أقلهم.

وظهرت هذه الفوضى فى صورتين هما:

(١) الزحاف.

(٢) مستفعلان فى ضرب الرجز.

وكذلك قوله:

فَنَحْنُ خَائِبونْ

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعْ

وَنَحْنُ مثل قشرةِ البطِّيخِ، تَافِهُونْ[3]

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعْ

والزحاف ينبغى أن يكون زائرًا فى الأسطر الشعرية، والغلبة للتفعيلة الصحيحة، لكن العكس هو الذى يتم!! واستفحل أمر الزحاف واستهان به نزار ولم يشعر به فتركه يعبث فى

---

(١) د. علي عشرى - موسيقى الشعر الحر - رسالة ماجستير - دار العلوم - ١٩٦٨م، ص٢٠٧.

(٢) السيد محمد الدمنهورى - حاشية الدمنهورى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى - دار الطباعة - بالقاهرة، ١٢٨٥هـ، ص١٣، ص٦٣.

(٣) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها ص١١٢.

شعره ويفسد أنغامه.. أما الثانى فهو دخول الحذذ[1] والتسبيغ[2] فى التفعيلة الرجزية، وتزداد تعقيدًا عندما يدخل الخبن نفس التفعيلة، فتصبح غاية فى القبح. يقول نزار:

يا أيُّهاَ الأطفالْ

أنْتُمْ بَعْدُ .....طَيِّبُونْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

وَطَاهِرُونَ كالنَّدَى و الثَّلجِ، طَاهِرُونْ

مَتَفْعِلن / مُتَفْعِلن / مُسْتَفْعِلن / فَعُولْ

لا تقرأوا عن جيلِنَا المهزوم يا أطفال[3]

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُولْ

أولاً : الزحاف:

يهمنا نوعان من الزحاف هنا: الأول هو الخبن الذى يحوِّل التفعيلة من (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُتَفْعِلُنْ) وهو مرض شاع فى الشعر المعاصر، صحيح أن هذا الزحاف مُباح فى بحر الرجز «وقد ورد فى شعر أسلافنا وكان وروده مقبولاً لا مأخذ عليه، وإنما أبيح فى وزن الرجز لأنه يدخل تنويعًا وتلوينًا على التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)؛ لأن الانتقال منها إلى زحافها بين الحين والحين يُدخل على القصائد الرجزية جمالاً وموسيقية»[4].

وهذا ما لم يفعله الشاعر القديم قط، وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر، فيكتب أبياتًا كاملة وأشطرًا تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف؛ إذ ينبغى أن نعترف أن الزحاف هو مرض (علة) يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا»[5].

يقول نزار:

مُسَافِرُون خَارجَ الزمانِ والمَكَانْ

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعْ

---

(١) الحذذ: هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة فتحول إلى مُسْتَفْ/ه/ه.

(٢) التسبيغ: هو زيادة حرف ساكن على ما دخله الحذذ؛ فتصبح: /ه/ه ه مَفْعُوْل.

(٣) نزار قباني - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/٩٧).

(٤) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص٨٦.

(٥) المصدر نفسه، ص٨٨.

مُسافرونَ ضَيَّعُوا نقودَهُمْ

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

وَضَيَّعُوا مَتَاعَهُم[1]

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

فالتفعيلة الأخيرة من السطر الثانى أصابها الحذذ والتسبيغ والخبن على السواء، وكذلك الأخيرة فى السطر الثالث.

أما التفعيلة الأخيرة من السطر الرابع فقد أصابها الحذذ والتسبيغ، وهو قبيح[2]، وعلى ذلك يخرج الزحاف من كونه تلوينًا موسيقيًّا إلى مرض مزمن يصيب الشعر فى مقتل.

ثانيا: (مُسْتَفْعِلَانْ) فى ضرب الرجز:

يقع بعض الذين يكتبون على بحر الرجز فى خطأ شنيع هو أنهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) فى ضربه ولا يقع هذا فى الشعر العربى قط، لأن الأذن تمجّه[3].

وقد وقع نزار فى هذا الخطأ مرة واحدة، ويبدو أنه عندما التقطتها الشاعرة نازك الملائكة وعنفته لم يعد إليها[4].. تقول «نازك الملائكة»: وكنت أظن أن الراسخين من الشعراء الذين مارسوا الكتابة بأسلوب الشطرين سوف يتحاشون هذه الفوضى، ومن هؤلاء نزار قبانى مثلًا، وقد سبق له من بحر الرجز فى ديوانه الأول:

تَقُولُ لى مكسورةُ الأهدابِ عَمّ تبحثُ؟

قُلتُ أضعتُ قُبْلَةً وفقدهَا لم يورثْ

قَدْ قَفَزَتْ منّى وفوق الثغرِ مِنْكِ تَمْكُثُ

سَمْرَاءَ.. ردِّيها إلىّ ليس بى تريُّثُ

هنا نرى نزارًا لا يأتى بتشكيلة فيها (مُسْتَفْعِلَانْ)، غير أنه يقع فى ذلك عندما يخرج إلى سماء الحرية فى الشعر الحر بعد ذلك بسنوات وكأنه نسى حتى أذنه الموسيقية وتحرر منها، فنسمعه يقول:

---

(١) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها، ص١١٢.

(٢) عرفه عبد المقصود - الرجز ودوره فى الدرس الصرفى والنحوى - رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، ١٩٨٧م، ص٧٧.

(٣) قمت بالبحث فى كل شعره عن مثل هذه التفعيلة «مستفعلان» فى ضرب الرجز ولم اعثر عليها.

(٤) انظر نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر ص١٠٤، ص١٠٥.

اكتُبُ للصغارْ
للعَرَبِ الصغارِ حيثُ يوجدُونْ (مفاعلان)
أكتبُ للذينَ سَوْفَ يولَدُونْ (مفاعلان)
أكتبُ للصغارْ
قصةَ بئرِ السبعِ واللطرُون والجليلْ
وأختى القتيلْ
هُنَاك فى بَيَّارةِ الليمُونِ أختى القتيلْ (مفاعلان)
إذ كَانَ فى يَافَا لنا حديقةٌ ودارْ
يَلفُّهَا النعيمْ
وكان والدى الرحيمْ (مفاعلان)
مزَارِعًا شيخًا يحِبُّ الشمس والترابْ[1]..

☆☆☆

---

(١) انظر نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر، ص١٠٤، ص١٠٥.

الأخطاء العَروضية:

يقع نزار فى هذه الأخطاء قليلاً، وأرجع معظمها إلى الخطأ المطبعى فهو يقول على بحر الخبب:

والعمر إثنان وعشرونَا[1]

والهمزة هنا زائدة، فهى خطأ نحوى وصرفى، ثم أنها حولت التفعيلة من (فَعْلُنْ) إلى (فَعَوْلُنْ) وهى بهذا تخرج إلى بحر آخر هو المتقارب. ويتضح ذلك أكثر عندما نقرأ له قوله:

مَوْلَاىَ لا أريدُ منكَ ياقوتًا ولا ذهبًا[2]

مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

وبهذا تكون التفعيلة الثالثة (مَفَاعِيلُنْ) قد خرجت عن الرجز إلى (الهزج)، غير أننى سجلت له نفس القصيدة وهو يلقيها فى معرض الكتاب بالقاهرة[3] فكانت كالتالى:

مولاىَ لا أريدُ من قصرِكَ يَا قُوتًا ولا ذهبًا

وبهذا يصبح البيت موزوناً كالتالي:

مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فعِلُو

لهذا السبب أرجع الأخطاء الموجودة فى الدواوين إلى الطباعة، أو ربما أن الشاعر بعد طبع الديوان تدارك هذا الخروج.

وكذلك عندما نراه يقول على الرجز:

وأنَّ أمريكَا - عَلَى بَأسِهَا .

لَنْ تَمْنَعَ الطيوَر من أنْ تَطيرْ..[4]

ويصح وزن البيت بحذف كلمة (من) حتى يصير وزنها:

مُسْتَفْعِلُنْ / مُفْعِلُنْ / فَعَوْ

ونرى ذلك وضحًا في قوله:

وفى المناشيرِ التى يَحْمِلُهَا رجالنَا

زدنَا على ما قَاله تَعَالى سَطْرينِ آخرين[5]..

---

(١) نزار قبانى - الاعمال السياسية الكاملة، (٣/٥١).

(٢) نزار قبانى - قصائد مغضوب عليها، ص٤٨.

(٣) كان ذلك فى ٢٩من يناير ١٩٨٧م (الخميس).

(٤) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٨١).

(٥) نزار قبانى - الأعمال السياسية الكاملة، (٣/١٨٥).

فالوزن يستقيم بحذف لفظة (تعالى)، لكنها هنا بحذفها يصبح المعنى ناقصًا ولذلك لا نعفى الشاعر من هذا الخطأ.

وقد يلجأ الشاعر إلى التحريف اللغوى من أجل إقامة الوزن، وهذا خطأ واضح يقع فيه فيقول:

لَنْ تَجِدُوا فى كُلِّ أسواقِ الورودِ وردةً كالشامْ
وفى دَكَاكِينِ الحُلى جميعُهَا
لؤلؤةً كالشامْ...[1]

فالسطر الثانى فيه لفظة (الحُلى) وأصلها (الحُلِيّ) لكن الشاعر اضطر إلى تخفيف التشديد حتى لا تتحول التفعيلة الأخيرة من السطر الثانى إلى (مُتَفَاعِلُنْ) وهى من بحر الكامل والقصيدة كلها على الرجز.

النسب المئوية للشعر الحر
بالنسبة لعدد القصائد والبحور[2]

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية بالنسبة لمجموع القصائد
١ - الرجز	٣٠	٥٠٪
٢ - المتدارك	٨	١٣,٣٪
٣ - الرمل	٧	١١,٧٪
٤ - الكامل	٦	١٠٪
٥- المتقارب	٥	٨,٤٪
٦- الوافر	٢	٣,٣٪
٧ - الخفيف	٢	٣,٣٪
جملة القصائد	= ٦٠	١٠٠٪



(١) المصدر نفسه، (١٢٨/٣).

(٢) هذا الجدول خاص بشعره السياسي حتى عام ١٩٩٠م.

الخاتمـــة

لعلنا نستطيع القول - في هذه الخاتمة - بأن نزار قباني - رحمه الله - شاعرٌ سياسيٌّ كبير، واكبَ أحداث وطنه العربي الكبير، واستطاع أن يعبِّر عنها من خلال فنه الشعري الرفيع، كما أنه من الشعراء العرب القلائل الذين تقلدوا مناصب دبلوماسية؛ فقد عمل في السلك الدبلوماسي السوري ما يقرُبُ من اثنين وعشرين عامًا، تعرّف خلالها على مواضع العفن السياسي في الوطن العربي، مما جعله صاحب رؤية سياسية لمشكلات أمته، وإن شئت قلت رؤية إصلاحية للتدهور السياسي، الذي جعل أمة العرب للأسف، أسوأ الأمم تخلفًا وصالفًا وغرورًا دون أن يملك العربُ مقومات الصلف أو أسباب الغرور، فهم يغرقون في الجهل والتخلف في الوقت الذي يشتد علينا فيه العدو الصهيوني، لذلك آمن نزار بأن الشعر له وظيفة تطهيرية للمجتمع العربي، ومن ثمّ رفع سيفه محاربًا كُلَّ عوراتنا القبيحة، فهو يرفض استبداد الحكام، ويرفض حكم البوليس أو الجيش، وينشد الحرية للأمة العربية بأسرها.

كما حارب نزار من خلال شعره السياسي التناحر العربي، والتفكك آملاً في وحدة العرب وتقدمهم لتحرير أرضهم المغتصبة وعودة فلسطين إليهم، ولا يجد نزار طريقاً غير الوحدة الشاملة، ويسلط نزار الضوء على البترول العربي وكيف أنه لم يغيِّر في جوهرنا شيئًا، وأننا لم نأخذ من الحضارة الغربية إلا قشورها التافهة التي تتسبب في تأخرنا ولا يمكن أن تصنع لنا مستقبلاً نرضاه.

لقد ظلَّ نزار خمسين عامًا يهز في الجسد العربي علَّه يفيق؛ لأن العالم يتقدم بسرعة مذهلة، ونحن لم نبدأ بعد في التفكير في هذا التقدم لكي نلحق به، أو ننال منه نصيبًا.

والذي يُحمد لنزار أنه من الشعراء العرب القلائل الذين لم يغنوا لنظام بعينه أو لدولة بعينها بقدر ما تغنى للأمة بأسرها، وتغنى كذلك من أجل فكرة سامية تلح عليه كالوحدة والحرية.

كما نشهد للشاعر بأنّه كان صلبًا قويًا لا يداهن حاكمًا في موقف لا يحتمل المداهنة، فنراه يهجو جمال عبد الناصر بعد هزيمة ١٩٦٧م. وعبدالناصر على قيد الحياة، وبعد موته يرثيه بقصائد تعد من الرثاء الرفيع في الشعر المعاصر، وهذا ينقلنا إلى أن نزارًا عندما هاجم عبد الناصر لم يهاجمه لغرض شخصي، فهو يحبه حبًّا جمًّا، لأنه يجسد فكرة القومية العربية التي يؤمن بها نزار، لكن عندما تذبح الكرامة العربية في يونية ١٩٦٧م، ارتفع نزار عن عواطفه الخاصة،

وبدأ يكتب عن آلام أمة بأسرها ذبحت غيلةً وغدرًا، فلم يعد إذن هناك مجال للمجاملة أو للنوازع الشخصية.

وبعد...

لقد عاش نزار طوال عمره يتمنى أن يرى أمته بالصورة الوردية التي كان يرسمها لها في خياله، أمة واحدة متحدة، حرّة أبية عزيزة، تنعم بالحرية والعدل والمساواة، لكن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن؛ فقد مات نزار ورحل إلى جوار ربه ليستريح هذا الجسد المتعب من عناء هذه الأمة ومباذلها، ولقد مَنَّ الله عليه بالموت في ٣٠ أبريل ١٩٩٨م حتى لا يعيش إلى يومنا هذا ويرى ما نحن فيه من ذل وهوان ننتظر جميعًا أن يأتي إلينا الفرمان من واشنطن بالرضا عنا، وأصبحت أمة العرب بأسرها رهنًا لهذا الفرمان حتى أننا لم نستطع أن نقول إن إسرائيل تمارس الإرهاب، إرهاب الدولة المنظم ضد أطفالنا وأهلنا في فلسطين؛ لأن ذلك يغضب أمريكا.. واكتفت الأمة العربية بأن تعيش هذا الهوان الذي نجّى الله منه نزارًا واختاره إلى جواره، فهو أرحم به منّا، وندعو الله تعالى أن تتحقق أمنية الشاعر حتى ولو بعد حين.



المصادر والمراجع

أولاً: آثار نزار المعتمدة في البحث:

(أ) الشعر:

١- **الأعمال الشعرية الكاملة** (مجلد واحد)، منشورات نزار قباني دار الكتب، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣م، ويحوى الدواوين العشرة التالية:

- قالت لي السمراء.
- طفولة نهد.
- سامبا.
- أنت لي.
- قصائد من نزار قباني.
- حبيبتي.
- الرسم بالكلمات.
- يوميات امرأة لا مبالية.
- قصائد متوحشة.
- كتاب الحب.

٢- **الأعمال السياسية**، منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٤م.

٣- **أشعار خارجة على القانون**، منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٧٢م.

٤- **الأعمال السياسية الكاملة** (مجلد واحد)، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة، سبتمبر ١٩٨٣م.

٥- **أشهد أن لا امرأة إلا أنت**، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩م.

٦- **السيرة الذاتية لسياف عربي**، دار رياض نجيب الريس للنشر، لندن، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٨٧م.

٧- **لا**، ديوان شعر، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى، أكتوبر ١٩٧٠م.

٨- **قصيدة بلقيس** (ديوان شعر)، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة، أبريل ١٩٨٨م.

٩- **قصائد مغضوب عليها**، منشورات نزار قباني، بيروت، سبتمبر ١٩٨٦م.

ب- النثر:

١- **الكتابة عمل انقلابي**، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٨م.

٢- **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.

٣- **ما هو الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

٤- **٢٥ وردة في شعر بلقيس**، جريدة الجمهورية، القاهرة، بتاريخ ١/٧/١٩٨٢م.

ثانياً: المراجع والمصادر العربية والمترجمة:

١- أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، الجزء التاسع، دار الكتب المصرية (بدون تاريخ).

٢- أحمد أبوخليل القباني، **المسرح العربي**، تقديم الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، الجزء الثاني، بيروت، ١٩٦٣م.

٣- أحمد زكي أبو شادي، **شعراء العرب المعاصرون**، الطبعة الأولى، مؤسسة المطبوعات الحديثة، ١٩٥٨م.

٤- أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السابعة، ١٩٦٤م.

٥- أحمد شلبي (الدكتور)، **تاريخ مصر وسورية من مطلع الإسلام حتى الآن**، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٦م.

٦- أحمد عزت عبد الكريم (الدكتور)، **تاريخ العرب الحديث والمعاصر**، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، ١٩٨٣م.

٧- أرنست فيشر، **ضرورة الفن** - ترجمة أسعد حليم، الطبعة الأولى، المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.

٨- إسماعيل صبري عبدالله (الدكتور)، **المقومات الاقتصادية والاجتماعية في العالم العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٣م.

٩- أمل دنقل، **أقوال جديدة في حرب البسوس** (ديوان شعر)، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١م.

١٠- أمل دنقل، **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**، ديوان شعر، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩م.

١١- أمين علي السيد (الدكتور)، **في علمي العروض والقافية**، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.

١٢- أنس داود (الدكتور)، **استخدام الأساطير في الشعر العربي المعاصر**، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم ١٩٧٠م.

١٣- أنطوان سعاده، **نشوء الأمم**، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٥١م.

١٤- أنطون غطاس كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**، دار الكشاف، بيروت ١٩٤٩م.

١٥- أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، الجزء الأول، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٥٢م.

١٦- بدر شاكر السياب، **أنشودة المطر**، ديوان، بيروت ١٩٦٠م.

١٧- بدر شاكر السياب، **منزل الأقنان**، ديوان شعر، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٢م.

١٨- بدوي طبانة (الدكتور)، **التيارات الأدبية المعاصرة في النقد الأدبي**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، (بدون تاريخ).

١٩- بسام منصور، **زهرة النرجس انضمت إلى الماء**، جريدة النهار العربي والدولي، بيروت، بتاريخ ١٨/١/١٩٨٢م.

٢٠- جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢م.

٢١- جمال عبدالملك، **مسائل في الإبداع والتصور**، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم ١٩٧٢م.

٢٢- جهاد فاضل، **ماتت بلقيس فترمل الشعر**، مجلة الحوادث، بيروت، العدد ١٣١٨ بتاريخ ٥/٢/١٩٨٢م.

٢٣- جورج صيدح (الدكتور)، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**، مطبعة الرسالة، ١٩٥٦م.

٢٤- حسن ظاظا (الدكتور) وآخرون، **الصهيونية العالمية وإسرائيل**، مؤسسة دار الشعب، القاهرة (بدون تاريخ).

٢٥- خالد محمد خالد، **أبناء الرسول في كربلاء**، دار الاعتصام، القاهرة، (بدون تاريخ).

٢٦- خالد الناصر (الدكتور)، **أزمة الديمقراطية في العالم العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٣م.

٢٧- خريستو نجم (الدكتور)، **النرجسية في أدب نزار قباني**، الطبعة الأولى، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٨٣م.

٢٨- خليل محشي، **التربية المدرسية والعطاء العلمي في البلاد العربية**، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد ٧٧، ١٩٨٥م.

٢٩- درويش الجندي (الدكتور)، **الرمزية في الأدب العربي**، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨م.

٣٠- رجاء جارودي، **فلسطين أرض الرسالات الإلهية**، ترجمة الدكتور عبدالصبور شاهين، مكتبة دار التراث، القاهرة ١٩٨٦م.

٣١- رجاء عيد (الدكتور)، **دراسة في لغة الشعر**، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٩م.

٣٢- رجاء النقاش، **مأساة لبنان ومأساة الشاعر المنتحر**، مجلة الدوحة، قطر، العدد ٨٠، أغسطس ١٩٨٢م.

٣٣- رشاد عبدالله الشامي (الدكتور)، **الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية**، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٢، يونية ١٩٨٦م.
٣٤- زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، (بدون تاريخ).
٣٥- زهير ميزا، **أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر**، اليقظة، دمشق ١٩٥٤م.
٣٦- ساطع الحصري (الدكتور)، **العروبة أولاً**، مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة خاصة، بيروت ١٩٨٥م.
٣٧- ساطع الحصري (الدكتور)، **ماهي القومية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٥م.
٣٨- ساطع الحصري (الدكتور)، **محاضرات في نشوء القومية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٥م.
٣٩- سامي الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سورية**، دار المعارف، القاهرة (بدون تاريخ).
٤٠- ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة الدكتور كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٥م.
٤١- سعدالدين إبراهيم (الدكتور)، **النظام الاجتماعي العربي الجديد**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٢م.
٤٢- سعد صائب، **النشاط الثقافي في الوطن العربي**، مجلة الآداب، بيروت، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٥٦م.
٤٣- سلمى الخضراء الجيوسي، **شعر نزار وثيقة اجتماعية**، مجلة الآداب، بيروت، العدد ١١، عام ١٩٥٧م.
٤٤- سميرة أبوغزالة، **دور الشعر الحديث في القومية العربية**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٠م.
٤٥- س. موريه، **الشعر العربي الحديث**، ترجمة الدكتورين شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، (بدون تاريخ).
٤٦- السيد محمد (الدمنهوري)، **حاشية الدمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، دار الطباعة، القاهرة ١٢٨٥هـ.
٤٧- السيد حسن عيد، **تطور النقد المسرحي في مصر** - الدار القومية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٢م.
٤٨- سيد قطب، **المستقبل لهذا الدين**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة ١٩٨٠م.
٤٩- سيد قطب، **النقد الأدبي**، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ١٩٤٧م.
٥٠- شاكر النابلسي، **رغيف الحنطة والنار**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦م.

٥١- شاكر النابلسي، **الضوء واللعبة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٦م.

٥٢- شكري عياد (الدكتور)، **البطل في الأدب والأساطير**، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة ١٩٥٩م.

٥٣- شوقي ضيف (الدكتور)، **فصول في الشعر ونقده**، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٧٧م.

٥٤- عباس محمود العقاد (الأستاذ)، وإبراهيم عبدالقادر المازني، **الديوان في النقد والأدب**، الجزء الأول، الطبعة الثانية، إبريل ١٩٢١م.

٥٥- عباس محمود العقاد (الأستاذ)، **يوميات**، الجزء الثاني، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩م.

٥٦- عبدالرحمن الرافعي، **تاريخ الحركة القومية وتطورها في نظام الحكم في مصر**، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الرابعة، الجزء الأول، ١٩٥٥م.

٥٧- عبدالرحمن الرافعي، **الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزي**، مكتبة مصر، الطبعة الثانية، ١٩٤٩م.

٥٨- عبدالرحمن الرافعي، **محمد فريد رمز الإخلاص والتضحية**، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٦١م.

٥٩- عبدالرحيم عمر، **من قبل ومن بعد** (ديوان شعر)، مكتبة عمان، الأردن، ١٩٧٠م.

٦٠- عبدالعزيز الدسوقي (الدكتور)، **حركة الاقتباس والترجمة**، مجلة الهلال مايو ١٩٧٣م.

٦١- عبدالعزيز محمد، **رسائل خطيرة لم يقرأها أحد**، جريدة الوفد، القاهرة، تاريخ ١/١٠/١٩٨٧م.

٦٢- عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تصحيح محمد عبده، ومحمد الشنقيطي، دار المنار، الطبعة الثانية، ١٩٥٩م.

٦٣- عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة الخانكي، القاهرة ١٩٨٤م.

٦٤- عبدالله العروي (الدكتور)، **مفهوم الحرية**، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣م.

٦٥- عبدالله النفيسي، **دور الشيعة في تطور العراق السياسي الحديث**، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٣م.

٦٦- عبدالواحد علام (الدكتور)، **قضايا ومواقف في التراث البلاغي**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠م.

٦٧- عبدالوهاب البياتي، **الموت في الحياة**، ديوان شعر، دار الآداب، بيروت ١٩٦٨م.

٦٨- عبدالوهاب الكيالي وآخرون، **الموسوعة السياسية**، الجزء الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣م.

٦٩- عرفة عبدالمقصود، **الرجز ودوره في الدرس الصرفي والنحوي**، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم ١٩٨٧م.

٧٠- عزالدين إسماعيل (الدكتور)، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت ١٩٨١م.

٧١- عزالدين إسماعيل (الدكتور)، **الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ١٩٧٨م.

٧٢- علي أحمد سعيد (أدونيس)، **المفرد في صيغة الجمع**، ديوان شعر، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت ١٩٧٧م.

٧٣- علي الدين هلال (الدكتور) وآخرون، **الديمقراطية وهموم الإنسان العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٣م.

٧٤- علي الدين هلال (الدكتور)، **النظام الإقليمي العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٧٩م.

٧٥- علي عباس علوان (الدكتور)، **الشعر بين حربين**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠م.

٧٦- علي بن عبدالعزيز الجرجاني (القاضي)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح أبوالفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م.

٧٧- علي عشري زايد (الدكتور)، **استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر**، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم ١٩٧٤م.

٧٨- علي عشري زايد (الدكتور)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة دار العلوم، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

٧٩- علي عشري زايد (الدكتور)، **موسيقى الشعر الحر**، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، ١٩٦٨م.

٨٠- علي العناني (الدكتور)، **الأساس في الأمم السامية ولغاتها**، المطبعة الأميرية، بولاق ١٩٣٥م.

٨١- عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، (بدون تاريخ).

٨٢- عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة، (بدون تاريخ).

٨٣- عمر الدقاق، **المسرحية الشعرية**، مجلة المعرفة السورية، عدد ٩٦، عام ١٩٧٠م.

٨٤- أبو عمر عثمان بن بحر (الجاحظ)، **الحيوان**، الجزء الثالث، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٢٨م.

٨٥- عمر محمد الطالب (الدكتور)، **الأدب والشعر القومي من خلال القضية الفلسطينية**، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٠م.

٨٦- غالي شكري (الدكتور)، **أدب المقاومة**، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٧٩م.

٨٧- فاروق شوشة، **شاعر اليقين القومي**، مجلة إبداع، القاهرة، العدد العاشر، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٨٣م.

٨٨- فؤاد بيطـار (الدكتور)، **أزمة الديمقراطية في العالم العربي**، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤م.

٨٩- فرانز فانون، **معذبو الأرض**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١م.

٩٠- كارل بروكلمان، **تاريخ الشعوب الإسلامية**، ترجمة أمين فارس، ومنير بعلبكي، بيروت، دار العلم للملايين ١٩٦٨م.

٩١- كروتشه، بندتو، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة دكتور سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٧م.

٩٢- أبوالقاسم علي بن جعفر (ابن القطاع)، **البارع في علم العروض**، تحقيق الدكتور أحمد محمد عبدالدايم، الطبعة الأولى، دار الثقافة العربية، ١٩٨٢م.

٩٣- مجموعة من أساتذة جامعة القاهرة، **دراسات في المجتمع العربي**، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية، (بدون تاريخ).

٩٤- محمد أبو الأنوار (الدكتور)، **الشعر الجاهلي**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٦م.

٩٥- محمد أبو الأنوار (الدكتور)، **الشعر العباسي**، الطبعة الأولى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٣م.

٩٦- محمد أحمد العزب، **مسافر في التاريخ**، ديوان شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٨م.

٩٧- محمد حسنين هيكل، **ما تحقق في ٦ أكتوبر ١٩٧٣م كان ردًا على ما حدث في يونية ١٩٦٧م**، الأهرام، القاهرة، بتاريخ ١١/١٢/١٩٨٧م.

٩٨- محمد حسن عبدالله، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.

٩٩- محمد دكروب، **الأدب الجديد والثورة**، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٠م.

١٠٠- محمد بن طباطبا (العلوي)، **عيار الشعر**، تعليق الدكتورين طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦م.

١٠١- محمد غنيمي هلال (الدكتور)، **الأدب المقارن**، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٢م.

١٠٢- محمد غنيمي هلال (الدكتور)، **النقد الأدبي الحديث**، الطبعة الثالثة، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٤م.

١٠٣- محمد فتوح أحمد (الدكتور)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م.

١٠٤- محمد فتوح أحمد (الدكتور)، **مجلة الشعر**، العدد ١٧، أكتوبر ١٩٧٩م.
١٠٥- محمد فتوح أحمد (الدكتور)، **واقع القصيدة العربية**، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.
١٠٦- محمد الفيتوري، **معزوفة لدرويش متجول**، ديوان شعر، دار العودة، بيروت ١٩٧٠م.
١٠٧- محمد فوزي (اللواء)، **القومية العربية حقيقة وهدف**، مطابع أخبار اليوم، القاهرة، (بدون تاريخ).
١٠٨- محمد كرد علي، **خطط الشام**، الجزء الرابع، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١م.
١٠٩- محمد كمال الدين، **يعقوب صنوع ونشأة المسرح المصري**، مجلة المسرح، العدد ٧٤.
١١٠- محمد بن القاسم (الأنباري)، **شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق وتعليق عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣م.
١١١- محمد محمد حسين (الدكتور)، **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، الجزء الثاني، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٦م.
١١٢- محمد مصطفى هداره (الدكتور)، **دراسات ونصوص في الأدب العربي**، دار المعرفة الجامعية، مصر ١٩٨٥م.
١١٣- محمد مندور (الدكتور)، **دراسات ونصوص في الأدب العربي**، دار المعرفة الجامعية، مصر ١٩٨٥م.
١١٤- محمد نجيب (الرئيس)، **كنت رئيسًا لمصر**، المكتب المصري الحديث ١٩٨٣م.
١١٥- محمد يوسف نجم (الدكتور)، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧م.
١١٦- محمود درويش، **يوميات جرح فلسطيني**، ديوان شعر، دار العودة، بيروت، (بدون تاريخ).
١١٧- محمود درويش، **أقوال معاصرة**، **مجلة العربي**، العدد ٢٩٠، يناير ١٩٨٣م، وزارة الإعلام الكويتية.
١١٨- محمود الربيعي (الدكتور)، **مقالات نقدية**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٣م.
١١٩- محمود السقا (الدكتور)، **مقال بجريدة الوفد**، القاهرة، بتاريخ ١٩٨٧/٩/٢٩م.
١٢٠- محيي الدين صبحي، **نزار قباني شاعرًا وإنسانًا**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٨م.
١٢١- مصطفى الشهابي (الأمير)، **محاضرات عن القومية العربية**، معهد الدراسات العربية، القاهرة، (بدون تاريخ).
١٢٢- مصطفى ناصف (الدكتور)، **دراسة الأدب العربي**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (بدون تاريخ).
١٢٣- مصطفى ناصف (الدكتور)، **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر، ١٩٥٨م.

١٢٤- مظفر النواب، **القدس عروس عروبتكم**، ديوان شعر، غير مطبوع.
١٢٥- معين بسيسو، **القتلى والمقاتلون والسكارى**، (ديوان شعر)، دار العودة، بيروت ١٩٧٠م.
١٢٦- ممدوح عدوان، **الظل الأخضر** (ديوان شعر)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٧م.
١٢٧- منير العكش، **أسئلة الشعر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩م.
١٢٨- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الآداب، بيروت ١٩٦٢م.
١٢٩- نبيل ياسين، **البكاء على مسلة الأحزان** (ديوان شعر)، بغداد ١٩٧٠م.
١٣٠- هربرت ريد، **الفن والمجتمع**، ترجمة فتح الباب عبدالحليم، مطبعة شباب محمد، القاهرة، (بدون تاريخ).
١٣١- هيجل، **فن الشعر**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١م.
١٣٢- وجيه أبو ذكري، **الإرهابيون الأوائل**، جيراننا الجدد، المكتب المصري الحديث، ١٩٨٧م.
١٣٣- وجيه أبو ذكري، **مذبحة الأبرياء في ٥ يونية ١٩٦٧م**، الطبعة الرابعة، المكتب المصري الحديث، سبتمبر ١٩٨٨م.

ثالثاً: القرآن الكريم:

١ - سورة البقرة الآيات ٥١، ٦٣، ٦٤، ١٥٦.
٢ - سورة آل عمران الآيتان ١١٠، ١٤٦.
٣ - سورة القصص الآية ١١.
٤ - سورة طه الآيتان ٦٠، ٨٠.
٥ - سورة الكهف الآية ٤٦.
٦ - سورة الشعراء الآية ٦٣.
٧ - سورة النمل الآية ٤٦.
٨ - سورة الدخان الآية ٥٤.
٩ - سورة الروم الآيات ٢، ٣، ٤، ٥.
١٠- سورة المسد الآيات ١، ٢، ٣.

رابعاً: الترجمة العربية للعهدين القديم والجديد نشر جمعية التوراه:

١- إنجيل متى، الإصحاح السابع والعشرين والثامن والعشرين.
٢- المزمور ١٣٧.

الفهـــرس

الفصل الرابع: هزيمة يونيو ١٩٦٧م

الفصل الخامس: مأساة لبنان

الفصل السادس: القومية العربية

الفصل السابع: الحرية

الباب الثاني: الملامح الفنية

الفصل الأول: اللغة

رقم الإيداع: ١١١٩٧ لسنة ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: I.S.B.N.: 977-241- 585 - 2